sommaire

СОДЕРЖАНИЕ

COPERTE
COLEGIUL REDACȚIONAL
VASILE DRĂGUȚ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ANATOL MANDRESCU. PAUL PETRESCU. MIRCEA POPESCU
COLECTIVUL REDACȚIONAL
REDACTOR ȘEF: ANATOL MANDRESCU REDACTOR ȘEF ADJUNCT: ANCA ARGHIR
SECRETAR GENERAL REDACTORI :
HORȘIA
CORECTOR:
PREZENTARE
OLGA
DE REDACȚIE: IOAN HORGA
BUȘNEAG, MIHAI DRIȘCU. VIOREL HAROSA. HORIA
INGRID
TEHNICA: SANDA GUSTI
GEORGESCU
FOTOGRAFII
DIAPOZITIVE ÎN CULORI
N. SĂNDULESCU, RADU BRAUN, M. VIDERIU, EUGEN LUPU. CONSTANTIN NICOLAE, OCTAVIAN STĂCESCU vinii ani IN
N. SĂNDULESCU. RADU BRAUN, ION IVAN ~ ‘
PREZENTAREA ARTISTICĂ
MAGDA ARDELEANU
REDACȚIA REVISTEI
STR. CONSTANTIN MILLE 5-7-9, TELEFON 1375.61. BUCUREȘTI
ADMINISTRAȚIA
BUCUREȘTI ARTI$T,LOR PUAST,C’· CAU* VICTORIEI 155. TELEFON 16.35,OÍ,
c ·*
ABONAMENTE
6 LUNI - 90 LEI, 12 LUNI - 180 LEI
TIPARUL
ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ» caica
133-135. BUCUREȘTI, ROMANIA GRAFICA », CALEA ȘERBAN VODĂ

anno X8I ŋ. 53-54 U1800 — — — —
MILANO
Cunoscuta revistă italiană de artă contemporană D’Ars publică, în numărul său din februarie-martie a.c., articolul Observații asupra picturii moderne romanești, semnat de istoricul și criticul de artă Mircea Popescu. л
După o scurtă introducere în care evocă tradițiile picturii romanești ea arta populară și frescele medievale, la Petrașcu și Pa!lady — autorul caracterizează liniile mari pe care se dezvoltă arta contemporană românească, evoluția ei pe fondul acestor vechi tradiții spre noi modalități de expresie determinate de formele civilizației actuale.
Succintele și pertinentele caracterizări ale unor artiști ca /irgli Almășanu, Corneliu Baba, Sabin Bălașa, Ion Bitzan, Henri Catargi, Alexandi u Ciucurencu, Brăduț Covaliu, Dumitru Ghiață, Ion Gheorghiu, Dimitrie Gavrilean, Octav Gri-gorescu, Pavel llie, Henri Mavrodin, M. H. Maxy, Georgeța Năpăruș-Grigorescu, ion Nicodim, Ion Pacea, Constantin Piliuță, Paula Ribariu, Wanda Sachelai ie-Vladimirescu, Ion Sălișteanu, Vladimir Șetran, loan Gheorghe Vrăneanțu, stabilesc configurația actuală a peisajului plastic românesc, de o mare diversitate de tendințe și stiluri al căror factor comun — afirmă

Mircea Popescu – « este preferința marcată pentru un limbaj laconic, înclinat spre metaforă și simbol, refuzînd prolixitatea anecdotică în favoarea unei expresivități nude, aproape elementare ».
Articolul este însoțit de un abundent material ilustrativ care exemplifică în mod concludent prezentarea.

PARIS

în cursul lunii aprilie, la Galerie Bernier și la Galerie Benizet din Paris au fost prezentate gravuri în culori de Mariana Popa. Printre cele 18 lucrări au figurat Nocturnd pariziană, Ursitoarele, Feerie, Tandrețe etc.
. ·.

BARCELONA

JOAN
κ–
JOAN

La Barcelona a avut loc în iunie curent a X-a ediție a concursului și expoziției Premi Internacional de Di-buix Joan Miró (Premiul Internațional de desen Joan Miró), prestigioasa manifestare internațională inițiată în 1962 de către asociația Arta de Azi. La ediția din acest an – înregistrînd a treia participare românească – Premiul (constînd într-un desen de Joan Mir6)afostcîștigat deTheodora Moisescu Stendi, care a prezentat desenul în tuș Amazoanele, Prima mențiune ¡-a revenit, de asemenea, unui român, sculptorul Mircea Spă-taru.
Pe lîngă cei doi laureați, la actuala ediție a concursului și expoziției au participat Constantin Baciu, Ion Bitzan, Maria Constantin, loan Doñea, Șerban Epure, Gheor-ghe Filipescu, Jana Gertler, Ion Gheorghiu, Rodica Marinescu, Barbu Nițescu, Paula Ribariu, Nicolae Săftoiu, Dietrich Sayler, Ion Stendi, Theodor Tufan și Carette Wachtel.

PISTOIA

UDINE

FLORENȚA

ono artisti oomeni САПТеШРОЙАПВI
SCULTURA MAFICA

Sub auspiciile Asociației Italia-Romă-nia a fost prezentată (6–20 martie), în sala Ghibellina a Muzeului Civic din Pistoia, expoziția intitulată Otto artisti romeni contemporanei. Au expus Traían Brădean (9 desene), Vasile Celmare (6 picturi în ulei), Elena Uță Chelaru (10 picturi în ulei), Anton Eberwein (7 sculpturi în lemn), Lazâr Florian Alexie (o sculptură în ceramică), Elena Greculesi (10 picturi în ulei), Sorin lonescu (10 lucrări de grafică de șevalet) și Toma Roată (8 picturi în ulei). Primită cu interes de către publicul italian, expoziția a fost organizată, de asemenea, la Centrul internațional pentru arta și culturó din Udine.
Lazăr Florian Alexie, Vasile Celmare, Anton Eberwein, Elena Greculesi, Toma Roată și Elena Uță Chelaru au prezentat 25 lucrări la a XX-a ediție a Bienalei internaționale de la Florența, găzduită la Palazo Strozzi, (8 mai–20 iunie).

7
?
I

«cnÒS SS prosr?7' ’ Z','Ÿ

comerț din România ți ale societății vest-germ^nedeitîrțu™?Sziti S de în centrul tablourilor lui Ion Gheoreh u - trïnsfZ™cи'?г"«

5¡ suculente care înfloresc

ale Elenei Greculesi. care tind să extindă «mthiPtn ¡i <r florin Niculiu » și « zonele nuanțate de culoare articolul amintește « frumusețea formelor si nreiInziHtn ritmic®>>' Gomentînd sculptura Ioanei Kassargian observă «figuri arhaizanted ES masselor de marmură », iar la Cristian Breazu

In localul băncii de Comerț (din Benrather Strasse 2^^»^ PT mai țrad't'onalist din grupul de artiști», lucrări de grafică de șevalet - Ortav ' ni Sz2S2' vlnc?nllu Grigorescu și lacob Lazăr;

pentru desenele sale acuarelate)· într o vitrină Iı,5 'adls Peszt (primul fiind remarcat și de presă Filionescu (tapiserie), Co^staSeS^

P¿?Ze?tat lleana T^odorlni-Dan șl Geo^

standul de lucrări de artă plastică a fost compus dìn priviiH U .La Favilionul románese.

DÜSSELDORF

I rwa ypartff

h&Wrt uma штш пит шиш Йiяимюип

к

к J

o expo-presa șl la televiziunea locală.

RETROSPECTIVE Sub titlul Opt milenii do ortâ In lucoslovio a fost prezentată recent la Paris, la Grand Polais, o amplă cxpozit'æ de artă șl arheologie, stîr-nind un interes viu în rîndul publicului și al specialiștilor. Materialul bogat $i variat, ilustrînd arta din toate republicile și regiunile federației iugo-slave, a fost grupat în șapte secțiuni Ù neolitic, epoca greco-iliră, romană, perioada migrațiilor, goticul și Renaș-

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

terea, barocul etc., ultima secțiune fiind consacrată artei secolului XX, (în ilustrație — car votiv, datînd din preajma anului 1000 Te.n.).

La Kunsthalle din Düsseldorf a avut loc o retrospectivă consacrată lui Kurt Schwitters, Expoziția a cuprins trei sute de lucrări, de la naturile moarte din faza debutului, 1910, pînă la colajele Merz (presupus a deriva din Kommerz — comerț) din perioada dadaîstă și la operele regăsite de biograful său Werner Schma-lenbach acum 15 ani (acestea se aflau la Oslo unde artistul ie abandonase fiului său atunci cînd fusese obligat să părăsească Norvegia); au fost incluse de asemenea colajele din anii 1944—47, reveniri mai decantate și poetice la Merz. Au putut fi vizionate filme despre Schwitters, cel realizat de Schmalenbact șî cel al Iul Marcel £roodthears — acesta din urmă încer-rind prin decorticarea obiectelor lui Schwitters o restituire a lor tn noi contexte, După Düsseldorf, expoziția va fi prezentată în berlinul occidental, Stuttgart, Basel și Hamburg.

Cu prilejul centenarului nașterii pictorului Georges Itouault, Muzeul НщiапaI de Artd Modernă din Farls a organizat o retrospectivă consacrată

artistului. Deși nu este cea mal vastă (recordul aparține retrospectivei din 1948 de la Kunsthous din ¿Urich, care cuprindea 263 lucrări), actuala manifestare reprezintă o abordare mai intimă a creației artistului : au fost expuse paralel 60 de tablouri șl 60 de lucrări neterminate, permițîndu-se astfel o confruntare fructuoasă

pentru privitor. Se desprinde din această confruntare atît înțelegerea pe caro o dădea Rouault noțiunii de « operă finită » cît și vigoarea — ca o constantă prezentă în lucrările sale, Independent de faza a cărei concretizare o constituie ele. Artistul considera ca nefiind justificată valorificarea șl expunerea lucrărilor neterminate și a schițelor, El s-a manifestat în acest sens în scris și în fapt, procedînd la arderea unui număr de 315 dintre lucrările neterminate (în total 700) recuperate prin proces de la moștenitorii lui Vollard. Arderea tablourilor a fost « consemnată » de camerele Actualității cinematografice franceze, După moartea sa, ansamblul lucrărilor rămase a fost donat de familie Muzeului Louvre, în acest context, expunerea lucrărilor neterminate ar fi putut ridica problema unei indiscreții. Valoarea ansamblului însă și eficiența expunerii, obținută prin dispunerea în dialog, au eliminat orice îndoială în această privință.
în vara acestui an, Galerie Berg-gruen din Paris a prezentat, cu prilejul redeschiderii galeriei transformate și reamenajate, o expoziție intitulată Klee années vingt (Klee în anii ’20), Lucrările prezentate datau, de fapt, din deceniul al treilea, perioadă în care, la chemarea lui Gropius, Klee a fost profesor la Bauhaus (Weimar și Dessau). Expoziția a inclus 65 picturi, acuarele, desene, gravuri (rare în opera lui Klee). Dintre lucrările expuse au făcut parte cele dăruite de artist prietenului său Wassily Kan-dînsky, activ și el în acea perioadă la Bauhaus. Această calitate de «dar» a învestit picturile cu girul propriei selecții a autorului lor.
La Kunsthalle din Kôln a fost prezentată colecția lui Jean și Dominique de Menii din Houston (Texas), cuprin-zînd 104 lucrări datorate lui Max Ernst. Titlul expoziției, Chipul lăuntric, accentuează specificul colecției din care selecția a preferat latura contemplativă șl vizionară a artistului, mai curînd decît cea caracterizată de umor șl ironie. Sînt prezente deci picturile cu păduri, păsări șl plante imaginare, viziuni inspirate de pasiunea artistului pentru astrofizică în jurul anilor *60; partea cea mal Importantă cuprinde sculpturi alegorice ale artistului în care tehnica sa generează o tensiune între bidimensional și spațial, Organizarea expoziției a fost programată de asemenea șl la Paris.
Expoziția organizată Inițial la Palais des Beaux Arts din Bruxelles, cu titlul Obiectul: de la cubism pfnă tn zilele noastre, urmează să fie prezentată în cursul acestui an și al celui viitor ia Rotterdam, berlinul occidental, Bisel, Milano și Paris, Avînd
drept subtitlu Arta șl antl-arta 1910-1970, expoziția urmărește să ilustreze cum «obiectul», de la ghitara lui Picasso fl pînâ la Volkswa-gen-ul lui Beuys, s-a substituit «subiectului» pe direcția accentuării evenimentului și a acțiunii. Expoziția cuprinde o parte cu caracter istoric — avatarurile obiectului în pictura cubistă, futuristă, dadaista, suprarealistă — și o parte consacrată artei contemporane, evidențiind predominanța și uneori alienarea, artei prin tirania obiectului sub diferitele sale interpretări.
La Hayward Gal 1er/ (Londra) a avut loc în primăvara anului curent expoziția Art in Révolution: Soviet Art and Design since 1917 (Arta În revoluție: arta sovietica și design-ul de la 1917), patronată de Art Caundl. Expoziția a fost inițiată și realizată de Camilla Gray (căsătorită cu Oîeg
Prokoflev și actualmente locuind la Moscova) în colaborare cu specialiști britanici și cu Ministerul Culturii al U.R.S.S. Programul manifestării a urmărit să ilustreze, prin lucrările incluse* formarea noului idiom ai design-ului (în jurul anilor ‘20) și cuprinde o serie

de exemple de lucrări de avangardă în diferitele subdomenii ale design-ului, subliniind influența unor artiști sovietici asupra Bauhaus-ului și a evoluției design-ului occidental european. Unul dintre acești artiști-designeri, LissiUky, a lucrat în Germania și Elveția cîțiva ani, iar alții au, fost cunoscuți occidentului prin intermediul revistelor din acea perioadă. Programul a prevăzut, de asemenea, reconstrucțiia modelului Monumentului Internaționalei a lll-a de Tatlîn. (structură funcțională cuprin-zînd o serie de încăperi pentru dezbateri, birouri, și o stație emițătoare, totul depășind ca proporții turnul
Eiffel), o serie de modele ale unor proiecte arhitecturale și construcții executate» decoruri și costume de teatru, filme de avangardă din perioada revoluționară Un spațiu a fost rezervat materialului «agitprop» (metode de educație politică folosite în primii ani ai Revoluției) și unor proiecte legate de spectacole și festivaluri organizate între anii 1918— 1920 (mai ales pentru aniversarea Marii Revoluții Socialiste din Octombrie). Pentru a completa documentarea, expoziția a introdus o trecere în revistă a design-ului sovietic după anii 1920.

EXPOZIȚH-DOSAR Inaugurarea aripii Pavilionului Flore —care face joncțiunea cu VieuxLouvre— a prilejuit și inițierea unui nou tip de manifestări : «expoziția dosar», consacrată «lumii» unei opere sau unui ciclu de opere: în jurul unei lucrări vor fi reunite toate documentele artistice existente, referitoare la geneza ei precum și cele care ilustrează repercusiunile, prelungirile, ecourile respectivei lucrări de-a lungul timpului.

Prima a prezentat dosarul cunoscutului tablou al lui Ingres Baia turcească. Pictat în 1862, cînd Ingres avea respectabila vîrstă de 82 ani, tabloul e considerat, după mai bine de un secol de existență, drept opera sa capitală. Tema l-a preocupat, de altfel, pe artist mai bine de șase decenii, aflîndu-șî rezolvarea, la capătul unei activități îndelungate și prodigioase, în forrna definitivă a tabloului care, după ce trecuse prin diverse colecții particulare, fascinează publicul la retrospectiva Ingres din 1905 șl intră, grație inițiativei Societății «Amis ău Louvre», în 1911, în patrimoniul prestigiosului muzeu, La recenta manifestare, «dosarul» Bala turcească a cuprins numeroase gravuri, desene, uleiuri considerate premergătoare, unele ale lui Ingres (Baigneuse Valpinçon, Interior de harem, Femei cu trei brațe etc,) altele mai vechi (din secolele XVI-XVIII - de Vitalba, Scotin ș. a.) precum și diverse interpretări ulterioare, pînă la cele mai recente (de Martial Raysse, Pomar, Labísse, Picasso ș.a.).

COLOCVIU PENTRU CERAMICA Au devenit obișnuite, în lunile de vară. întîlnirile de lucru și competițiile artiștilor ceramiști cehoslovaci și străini. Anul acesta, în afară de colocviul internațional de ceramică de la Be-chynõ, care a ajuns la a șasea ediție, mai au loc două asemenea întîlniri : la Karlovy Vary (pe lingă școala secundară industrială de ceramică din localitate, în domeniul porțelanului) și la Uhreské Hradïstô (pe lîngă școala Industrială secundară de modelaj din localitate, pentru majolică). Aceste întîlniri vor fi urmate de expoziții «la fața locului » —pentru prima oară deschise publicului — care apoi vor fi reunite și prezentate la Praga și Brno,

La acest colocviu de ceramică — aflăm din articolul semnat de Jaro-mira Marsikova în Revue du verre nr. 5/1971 — au fost invitați artiști din Ungaria. R.D. Germană, Polonia, U.R.S.S., România, Belgia, Danemarca, Finlanda, Franța, Olanda, Italia, Suedia, S.U.A. Participarea gazdelor a fost asigurată în urma unui concurs la care au avut acces și elevii

Școlii superioare de arte Industriale. Munca de organizare a întregii acțiuni a revenit unui colectiv al Muzeului de arte industriale din Praga și unor cunoscuti ceramiști cehoslovaci.

ARTA « DE FOND » în metamorfoza arhitecturală a Sile-ziei superioare un merit important revine atelierului de proiectare a construcțiilor din Katowice, condus de arhitecții Henryk Buszko și Alek-sander Franta. Munca de echipă, punerea în valoare a soluțiilor tehnice noi — răsplătite de numeroase permii

— este caracteristică acestui colectiv, în concepția membrilor atelierului — scrie Tadeusz Barucki în Projekt nr. 2/1971 — arhitectura este o artă «de fond », care nu trebuie să fie frapantă prin prezența ei, spre deosebire de artele obiectului — pictură, sculptură, în construcția într-un mediu existent, pe lîngă factorii constanți și variabili din activitatea umană, pe lîngă structura psiho-fizică a omului, pe lîngă atenția acordată adoptării sau chiar reconstituirii naturii, se au în vedere și trecerile reciproce ale artei « de fond » în artele obiectului.

ATITUDINI Răspunzînd intenției lui Joan Miró de a crea — împreună cu Jean Prats

— un centru al artei contemporane în Spania, municipalitatea Barcelonei, orașul său natal, i-a oferit celebrului artist un teren propice, în preajma noii clădiri a muzeului de artă modernă. Macheta edificiului a și fost executată de Sert, arhitectul care a proiectat, de altfel, și construcțiile Fundației Maeght, la Salnt-Pauî-de-Vence, Miró prevăzuse o singură condiție : să finanțeze el însuși întreaga lucrare. E cît se poate de plauzibil, însă, ca pictorul să renunțe la proiectele sale — datorită atitudinii autorităților spaniole, care, în ciuda prestigiului Iul Miró, au dispus să I se ridice pașaportul, punîndu-l astfel în afara legii. Motivul? Miró a participat la o reuniune de protest în legătură cu procesul de la Burgos înscenat patrioților basci. Notînd faptul, Jean-jacque Lévêque (revista La Galerie) comentează cu ironie și amărăciune atitudinea lipsită de respect a oficialităților față de personalitățile care se străduiesc să edifice prestigiul propriei lor patrii.

ARTA Șl ORAȘUL

Osuarul memorial din orașul italian Barletta, dedicat luptătorilor iugoslavi căzuți în Italia în timpul celui dc al doilea război mondial, este considerat drept o izbîndă în arta statuarei funerare. Monumentul a fost realizat de sculptorul Dusan Dzarnonja din Zagreb, asistat de arhitecții ingineri Hildegard Auf-Fra-nic și Milpenko Simic. Amplasat la o înălțime de 10 metri deasupra nivelului mării, osuarul e construit pe două nivele : partea superioară se întinde pe o suprafață de 3000 de metri pătrațî și cuprinde o compoziție spațială de elemente monumentale, iar în partea inferioară este situată cripta. Pe cei doi pereți ai criptei se află două mari reliefuri compuse din 150 de elemente de bronz accentuînd solemnitatea locului. în porțile de bronz sînt imprimate numele celor 1325 luptători dispăruți. Scara, atriumul și terasa sînt acoperite cu dale de granit în timp ce alte elemente ale monumentului memorial sînt din beton armat. Punctul cel mai înalt este situat la 14 metri deasupra nivelului criptei. Diametrul ansamblului este de circa 40 metri.

EDUCAȚIE ARTISTICĂ Șl EDUCAȚIE PRIN ARTĂ

Splendidelor progrese înregistrate în creația artistică, literară, muzicală, plastică și spectacologică in țara noastră în anii socialismului nu este cu putință să nu le răspundă o preocupare paralelă de ordinul^ e ucației artistice a cetățenilor ce nu vor

practica vreodată una din arte, dar spre care creația artistică se în reapta, pentru folosul cărora este ea întreprinsă.
în marile epoci culturale, în momentele de apogeu ale culturii diverselor popoare, consensul dintre creator și receptorul de artă, dintre artist și public a fost un fapt. Astăzi, ne complăcem a constata existența în bună parte a unui anume divorț între artiști și iubitorii de artă, a cărui vină este pusă invariabil pe seama artiștilor doar, dar nu vrem să vedem existența unui din ce în ce mai îngrijorător divorț între preocupările practice și teoretice ale omului veacului nostru, de o parte, și artă sau preocupare artistică, de cealaltă parte. Avem nevoie mai mult decît oricînd de « cultură plastică », de « educație estetică », de un curs general despre elaborările estetice ale umanității în toată istoria ei, pentru a crește un ins permeabil la marile ierarhii spirituale. Educația prin artele plastice nu are numai rolul de a forma un public receptor de artă pe măsura |
_____i putință să nu le răspundă o preocupare paralelă de ordinul educației practica vreodată una din arte, dar spre care creația artistică se îndreaptă,
o w
fapt. Astăzi, ne complăcem a constata existența în bună
de o pregătire pentru înțelegerea vieții și pe plan estetic, progreselor creației artistice de prestigiu internațional ce s-au marcat în anii socialismului, ci de a contribui efectiv la dezvoltarea armonioasă a personalității tuturor cetățenilor,
, înzestrîndu-i cu un fond de cultură umanistă pe care să segrefeze apoi cultura lorde specialitate, de a sluji la cristalizarea concepției armonioase despre lume pe care trebuie să se întemeieze viața și activitatea socială a unui cetățean al patriei noastre.
Cultivarea totală a simțurilor umane, angajate în procesul de cunoaștere a lumii și de autocunoaștere, nu este posibilă plenar decît prin artă, mod specific de existență în lume a speței umane.
care se poate aștepta și de la cultivarea simțurilor în școala naturii se produce prin artă disciplinat, integrator. Este necesară găsirea modalității structurării educației artistice pe un termen mai lung, dacă se poate egalînd întreaga perioadă de școlarizare care să reproducă, în ontogenie, filogenia, unui ins mersul istoric al afirmării în specie a simțurilor angajate în procesele epistemologice complexe și în cele practice ce decurg din ele. Deschiderea omului spre lume, receptarea ei pe calea cunoașterii și a afectului și angajarea insului în procesul de transformare a lumii se pot urmări paralel prin cunoașterea științifică și educarea artistică.
Polispecializarea pe care o solicită viața modernă este de neconceput doar pe baza educației științifice. Punînd de o parte faptul că învățămîntul artelor, înțeles la nivel experimental ca principiul corelării disciplinelor artistice, dezvoltă sistemul nervos al subiecților capabili să reacționeze apoi mai prompt la viteză, la ritmul de viață urbană de azi, la solicitările atenției, motricității și selectivității în expresia gestuală a timpului de replică dat situațiilor noi în care insul e pus ; experimentul artistic prin transpoziții interdisciplinare, de la artă la artă, permite descifrarea temperamentelor, descoperirea aptitudinilor înnăscute ori dobîndite, depistarea atavismelor și maladiilor, crearea ambianțelor sufletești optime unui colectiv de muncă, capabil astfel de riposta promptă în dirijarea mașinii etc.
Pentru tehnica pusă în slujba oamenilor, dezvoltării lor multilaterale și depline, artele sînt un adjuvant (desenul tehnic și cel artistic în

slujba disciplinelor ce promovează progresul tehnic, meloterapia și terapeutica prin luminocromatism în medicină, neurologie și psiho-patologie etc.).
Evident, se pune problema elaborării studiate a unor programe în care acestor principii să li se găsească traduceri practice, modalități de aplicare optime. Învățămîntul artelor, departe de a trebui să fie redus, se cere sporit, plasat pe același plan cu obiectele importante de învățămînt, dotat cu o bază materială, cu cabinete speciale de desen și muzică, cu mobilier, aparate tehnice, — proiectoare, pick-up-uri, diapozitive, reproduceri, albume, cărți de artă etc. Manualele mai vechi folosite și astăzi sînt mediocre, necorespunzătoare, depășite. Cadrele de predare uneori improvizate, ori pregătite insuficient; mijloacele de reciclare a lor lipsesc Un cabinet central, poate la Institutul de Cercetări Pedagogice, pentru psihologia pedagogiei artistice, ar putea studia și propune modalitățile practice de înfăptuire a colaborării interdisciplinare.
Organizarea temeinică a educației prin artele plastice implică noțiuni de urbanistică, de estetică stradală, de organizare a obiectivelor turistice și expunerilor periodice sau permanente etc. Așa cum a atras atenția secretarul general al P.C.R., tovarășul Nicolae Ceaușescu, într-un discurs recent, prezentarea produselor la un nivel corespunzător este o cerință majoră a comerțului nostru și progresul graficii publicitare, a prezentării artistice a produselor, reclamelor și vitrinelor se impune spre a contribui la progresul economiei țării.
Educația patriotică nu este posibilă fără cunoașterea și îndrăgirea tezaurului artistic national· ZXPXP6ηί́Γ^T·íZ| rea COnȘtii,nței. de noi înȘine· va,orile artistice' care fac să bați la unison inimile tuturor celor ce sînt la fel, au un rol primordial. Arta patriei noastre socialiste este valoros în noi, a ceea ce e specific nouă: tonul unic al prezenței României
Explozia piurisensorialității
adică să se refacă în biografia
«
tarul general al P.C.R., tovarășul Nicolae Ceaușescu, într-un discurs recent, prezentarea produselor la un a prezentării
I " ' ’ ’ ”
: în educația unison inimile expresia a ceea ce e mai iei socialiste în lume.

ION FRUNZETTI

PUBLICITATE · ARTĂ · PUBLICITATE · ARTĂ · PUBLICITATE · ARTĂ · PUBLICITATE

Cele mai vechi afișe care apar în Țările Române sînt cele de teatru. La biblioteca Brukenthal se păstrează un afiș editat de teatrul german din Sibiu, în 1794, pentru spectacolul « Der red-liche Landmann» (Țăranul cinstit)1, Remarcabil prin calitatea execuției și tiparului, atrage atenția prin frumusețea chenarului ornamental și finețea desenului literei. Asemenea afișe cu chenare ornamentale și cu vignete alegorice sau simbolice s-au editat și în Moldova sau Țara Românească. Din 1837

sînt cunoscute afișele cu antetul «Teatrului Național » din lași pentru piesele « Dama mînioasă » și «Fiica lui Faraon >A După 1840 numărul lor crește odată cu numărul spectacolelor montate la teatrul moldovean și este marcat de elemente inspirate din tipăriturile occidentale, judecind după textul în combinații pestrițe de litere chirilice, gotice și latine, Este perioada hegemoniei textului în afiș, a literei înfrumusețate cu artificii ornamentale și a chenarelor decorative florale sau geometrice, în care se rezervă
uneori și spații pentru vignete aluzive, în acest gen amintim cîteva afișe ale teatrului din lași prin care își deschidea stagiunea din 1840—1841, ca « Farma-zonul din Hîrlău», «Leonil»3, tipărituri remarcabile prin frumusețea grafică a literei. Mai bogat decorate sînt afișele pentru baluri și serbări în care se introduc desene cu scene de chermeze inspirate după gravuri occidentale din sec. XVIII, ca, de pildă, « Grand feu d'artifice » (1844)4 pentru o serbare de la Copou. în prima jumătate a sec. XIX mai apar sporadic șl alte categorii de afișe așa cum este « Fugă marc cu prinsoare » (1818)β, un fel de stampă cu text în alfabet chirilic, fiind cel mai interesant afiș românesc de la începutul sec, XIX, în genul « afișului Ilustrat », Mal amintim și de începuturile reclamei comerciale privind produse manufacturiere, ca acele ale atelierelor mitropoliei mol· dovene (de pildă « Candele de Moldavia »)e, foarte asemănătoare ca înțelegere și execuție grafică cu afișele de teatru din aceeași perioadă.
Dezvoltarea și perfecționarea tipografiilor, după 1840, favorizează editarea și ilustrarea cărților, a almanahurilor, a diverselor planșe cu desene care răs-pîndesc și cultivă gustul pentru imagine. Tipografiile primitive cu «teascuri de lemn » sînt înlocuite treptat cu prese mecanice aduse mai întîi la mînăstirea Neamț, în 1845 și la lași, în 1849, din inițiativa lui Gh, Asachi7, O reclamă a lui « Bielz și Bureli » atestă fondarea primelor ateliere litografice din București, pe calea Dorobanților, după care urmează deschiderea atelierelor lui j, Pernot pe ulița Gorgani și apoi al lui G. Wonneberg*.
După 1860 se aduc mașini tipografice moderne care fac posibilă apariția primelor reclame și afișe în mai multe culori și de format mai mare. Este semnificativ faptul că dezvoltarea tiparului și editurilor se produce și în unele centre provinciale ca lași, Craiova, Ploiești. Un exemplu edificator îl oferă editorul N.D. Miloșescu din Tg, Jiu, care se numără printre premiații pentru carte ai expoziției de la Paris, din 1900,
La sfîrșitul secolului XIX se remarcau la Paris doi afișiști români : PAL (Pa-leologul A,T.) și Hugo d’Alest (Alo-xianu H.), originar din Sibiu. Primul își cîștigase o bună reputație de litograf în Anglia și ajunsese foarte apreciat ca afișist la Paris, fiind menționat adeseori alături de Chéret, Grasset, Mucha și alții. Cel de al doilea este considerat printre fondatorii afișului turistic euro· pean,
In țară, cultivarea gustului pentru afiș se tace mai cu seamă prin artiștii români întorși de la studii din Apus, care își înscriu numele printre primii autori de « afișe ilustrate » din România, Luchian, Vermont, Șirato (studii de litografie la Düsseldorf), Artachino sau Simonidi, intrați în contact cu tendințele decorative « Art nouveau », acorda atenție și afișului. Nioolae Vermont este autorul afișului expoziției «Artiștilor independenți », din 1896* și al unor reclame de presă și librărie. Simonidi semnase un afiș pentru salonul « oficialilor », în 1895. Ulterior sînt semnalate o serie de afișe executate de
pi ICITATE ·

ț luchbn, Vermont, liquidi, Volnescu B pentru «drduma artistica » din parcul Hragadiru, inițiată în genul celei de la Ц Tabarin din Paris10. O menţiune specială o merită Fr, Și-rate, care, ca ucenic tipograf la «Sa-mitea » în Craìova, « dă la Iveală un foarte frumos afiș Ilustrat » pentru romanul «Cum Iubim » de Traían Deme-trcscu, editat la Tg. jiu în litografia lui N.D. Miloșcscu, în 1897n. Tot la Tg. Jiu se litografali afișele de librărie semnate de Rola Piekarski, artist care are merituoase Initiative și în promovarea unei concepții noi, specifice în grafica do carte. Afișele lui Piekarski sînt concepute simplu, din elemente decorative, cu vizibila preocupare pentru o linie mai sintetică șl modernă. Remarcabile pentru acea vreme mai sînt afișele « Gxpres-Orient, Ostanda-Constanța »ia do C. jiquidi sau acel al expoziției societății « Ileana », semnat de Luchian și Artachino. Deși aceste afișe se limitau încă la viziunea de stampă mărită, excepție făcînd doar Rola Piekarski și, pînă la un punct, C. Jiquidi, în această etapă se conturează începuturile afișului modern românesc și ale graficii publicitare.

După 1900, creșterea numărului întreprinderilor industriale și comerciale impune o sporire a formelor de reclamă. Presa vremii oglindește cu fidelitate
acest fenomen. «Almanahul ilustrat al ziarului Adevărul », « Calendarul Mincr-vei » sau « llustrațiunea română», o-feră date convingătoare despre utilizarea reclamei, Remarcăm că în 1900 în România existau 172 de tipografii în 31 de localități, industria grafică de-ținînd un loc însemnat în ansamblul industriei naționale. Devenite numeroase și perfecționate tehnic, tipografiile favorizează dezvoltarea cărții, tipăriturilor în general, ca și a afișului. Se înregistrează un număr sporit de «afișe ilustrate» ca acelea pentru «Fabrica de hîrtie Letea », « Banca României», «Steaua României », «Mașini agricole », mai realizat fiind afișul pentru « Fabrica Florica » din Craiova13. Dintre cele mai pitorești ca viziune de epocă este afișul fabricii de bere « Luther » a fraților Czell din București14, într-un spațiu limitat oferă o imagine anecdotic-ilustrativă extrem de aglomerată, dar nelipsită de un anumit farmec. Pe lîngă o vedere de ansamblu a fabricii, plasată aproape central, apar în prim plan o căruță cu butoaie de bere trasă de cai, o femeie cu o halbă de bere în mînă, apoi un bărbat care ciocnește cu Bachus și, împrejur, medalii șl diverse vignete, fără a lăsa vreun colțișor nefolosit. însă în ciuda acestei supraîncărcări se remarcă o unitate de
atmosferă, de regie a elementelor ca și calitatea de imprimare a atelierelor SOCEC, Foarte asemănător este și afișul-reclamă al «Primei fabrici de liqueururi de lux frații Peciu », din Ploiești16, care «ilustrează » o scenă cu mai multe personaje în fața magazinului. S-ar mai putea menționa o reclamă pentru « Pivnițele Poenaru »10 din București, interesantă ca rezolvare grafică și evident influențată de tendințele decorativiste europene, sau afișul «Expoziției generale române » din 190617, cu figura alegorică a unei tinere încoronate și îmbrăcată în veșminte lungi bizantine, cu elemente decorative și stilistice de inspirație din pictura medievală.

Această abundență în domeniul reclamei comerciale nu determină încă o viziune grafică originală, ci o producție de afișe cu un nivel meșteșugăresc conștiincios, dar limitat și local. în schimb, se înregistrează interesul pentru arta reclamei și afișului modern ce vor evolua și în sensul calității după 1920, interes simptomatic deopotrivă

pentru evoluția vieții economice și pentru aceea a dezvoltării meșteșugului grafic, dar pilduitor mai ales — și astăzi — prin coordonarea spontană a acestor fenomene a căror conjugare ajunge să constituie un document de istorie a civilizației
I
cu implicații de cultură vizuală aproape metodică și orientată spre eficiență publică,
GHEORGHk cosma
1. Col, bibi. Muzeului Brukenthal din Sibiu.
2. Cf. Istoria teatrului în România, Edit. Academiei R.S.R., Buc,, 1965, p. 175.
3. Mapa nr. 14, Col. « Burada », Secția de manuscrise a Bibi. Academiei R.S.R,
4. Idem,
5. Col. Muzeului de istorie a orașului București, înv, nr. 1363.
6. Mapa nr. 14, Col. « Burada », Secția de manuscrise a Bibi. Acad. R.S.R.
7. lonescu, D.C., «Un rnic istoric asupra tipografiilor din România », în Almanahul graficei române, 1924, p, 101.
8. lorga N., Ilustrația cârților românești (1820 &1960), în Almanahul graficei române 1924, p. 28, 29.
9. Consemnat în Adevărul, 1897, decembrie 5,
10. Oprea Petre și Brezianu Barbu, în Studii și cercetări de istoria artei, nr. 1, 1964 p. 139, 140.
Tl. C.M., Afișele noastre ilustrare, în Adevărul, 1898, ianuarie 2.
12. Informații, în Adevărul, 1897. octombrie 19
13. Reprodus în Almanahul ilustrat al ziarului Adevărul, 1900, p. 20.
14. Col. Cabinetului de stampe al Bibi. Acad. R.S.R.
15. Idem.
16. Reprodus în llustrațiunea română, 1912, octombrie, p. 161.
17. Arhivele statului, București, fond tipărituri, 1906,
AH.
PUBLICITATE ·
ARTĂ · PUBLICITATE · ARTĂ · PUBLICITATE · ARTĂ · PUBLICîTATE <■
Luchian, Vermont» lìquidi^ Voínescu pentru «circiuma artistică » din parcul Bragadiru, inițiată în genul celei de la Tabarin din Paris1 2 3 4 5 6 7 8 9 10.
O mențiune specială o merită Fr. Și-rato» care, ca ucenic tipograf la «Sa-mitca » în Craiova, « dă la iveală un foarte frumos afiș ilustrat » pentru romanul «Cum iubim » de Traían Deme-trescu, editat la Tg. Jiu în litografia lui NŐ. Miloșescu, în 189711. Tot la Tg. Jiu se litografiau afișele de librărie semnate de Rola Piekarski, artist care are merituoase inițiative și în promovarea unei concepții noi, specifice în grafica de carte. Afișele lui Piekarski sînt concepute simplu, din elemente decorative, cu vizibila preocupare pentru o linie mai sintetică și modernă. Remarcabile pentru acea vreme mai sînt afișele « Expres-Orient, Ostanda-Constanța »12 de C. Jiquidi sau acel al expoziției societății « Ileana », semnat de Luchian și Artachino. Deși aceste afișe se limitau încă la viziunea de stampă mărită, excepție făcînd doar Rola Piekarski și, pînă la un punct, C. Jiquidi, în această etapă se conturează începuturile afișului modern românesc și ale graficii publicitare.
După 1900, creșterea numărului întreprinderilor industriale și comerciale impune o sporire a formelor de reclamă. Presa vremii oglindește cu fidelitate

acest fenomen. «Almanahul ilustrat al ziarului Adevărul », « Calendarul Minerve! » sau « llustrațiunea română», o-feră date convingătoare despre utilizarea reclamei. Remarcăm că în 1900 în România existau 172 de tipografii în 31 de localități, industria grafică de-ținînd un loc însemnat în ansamblul industriei naționale. Devenite numeroase și perfecționate tehnic, tipografiile favorizează dezvoltarea cărții, tipăriturilor în general, ca și a afișului. Se înregistrează un număr sporit de «afișe ilustrate» ca acelea pentru «Fabrica de hîrtie Letea », « Banca României», «Steaua României », «Mașini agricole », mai realizat fiind afișul pentru « Fabrica Florica » din Craiova13. Dintre cele mai pitorești ca viziune de epocă este afișul fabricii de bere «Luther » a fraților Czell din București14, într-un spațiu limitat oferă o imagine anecdotic-i lustrati vă extrem de aglomerată, dar nelipsită de un anumit farmec. Pe lîngă o vedere de ansamblu a fabricii, plasată aproape central, apar în prim plan o căruță cu butoaie de bere trasă de cai, o femeie cu o halbă de bere în mînă, apoi un bărbat care ciocnește cu Bachus și, împrejur, medalii și diverse vignete, fără a lăsa vreun colțișor nefolosît. însă în ciuda acestei supraîncărcări se remarcă o unitate de
atmosferă, de regie a elementelor ca și calitatea de imprimare a atelierelor SOCEC. Foarte asemănător este și afișul-reclamă al «Primei fabrici de liqueururì de lux frații Peciu », din Ploiești15 16, care « ilustrează » o scenă cu mai multe personaje în fața magazinului. S-ar mai putea menționa o reclamă pentru « Pivnițele Poenaru »udin București, interesantă ca rezolvare grafică și evident influențată de tendințele decorati viste europene, sau afișul «Expoziției generale române» din 19Ô617, cu figura alegorică a unei tinere încoronate și îmbrăcată în veșminte lungi bizantine, cu elemente decorative și stilistice de inspirație din pictura medievală.

Această abundență în domeniul reclamei comerciale nu determină încă o viziune grafică originală, ci o producție de afișe cu un nivel meșteșugăresc conștiincios, dar limitat și local, în schimb, se înregistrează interesul pentru arta reclamei și afișului modern ce vor evolua și în sensul calității după 1920, interes simptomatic deopotrivă pentru evoluția vieții economice și pentru aceea a dezvoltării meșteșugului grafic, dar pilduitor mai ales — și astăzi — prin coordonarea spontană a acestor fenomene a căror conjugare ajunge să constituie un document de istorie a civilizației 1
cu implicații de cultură vtzua A aproape metodica și orientată spre eficientă publică.

GHKMGHE- COSMA

1. Col, ь.ы. Muîeu'ui BruktfniMl й-n 5-bo.
2. Cf. Istoria teatrului »h România, fd.X·»
Academiei 8.jc., 1965, ρ. 175·.
3. Mapa rrr, 14, Col, «Butada Socțui ce
•manuscrise a Academiei Rjs-.R.
4. Idem.
5. Cok Muzeului de «storie a oraș^'u, &etu-rești, Înv. nr. 1363.
6. Mapa nr, 14, Col. «Burada», Secția de manuscrise a S-bl. Acad. R.8dR.
7. Ionesco» D.C,, « Un istoric asupra tipografilor d.n Romåna ■*, în Almanahul graficei române, 1924, p. 1ЧЙ»
8. lorga N„ ilustrația cărț^cr romXneșt. (1820 Ă1960), în Almanahul ¡grafi»» române 1924, p, 28, 29.
9. Consemnat în Adevărul. 1897. decembrie 5.

10. Oprea Petre și Brezianu Sarbu-, în Studi și cercetări de istoria artei, nr. ț, 1984 p. 139, 140.
11. C.M., Afișele noastre ilustrate. înAcewăru', 1898, ianuarie 2.
12. Informații, în Adevărul» 1S97, octo."brie 19
13. Reprodus în Almanahul ilustrat aJ riaruiu. Adevărul, 1900» p. 20.
14. Col. Cabinetului ce stampe a SîbL Acad, R.S.R.
15. Idem.
16. Reprodus în llustrațiunea romàna, 1912» octombrie, p. 161.
17. Arhivele statului. București, fond t э3ri-turi, 1906,
(Ps-
Ale-
IȘi
ca
eon
uro-
afiȘ ro~ pus, imn inia.
de sau idm-corion i rtiș-
1 al
Slinul sînt
2 de

PUBLICITATE · ARTĂ · PUBLICITATE · ARTĂ
• PUBLICITATE · ARTA

Al
Mîhai Popcscu

HORIA HORȘIA:
Ca orice mass media de acuta și mereu sporită actualitate, grafica publicitară, tema colocviului la care ați avut bunăvoința să acceptați participarea, oricît ar părea loc comun, reclamă dezbateri clarificatoare.
Evitînd definiții și clasificări de ordin didactic, aș propune totuși să încercăm a contura sfera acestui domeniu de activitate, de la concepție și creație la execuție și difuzare.
în ce măsură afișul, catalogul, prospectul, reclama, firma, vitrina etc., etc., într-un sistem organizatoric-administrativ dat, în care există relații stabilite între comanditar, creator și public, în care există sau ar trebui să existe responsabilități precise, acest complex și divers domeniu al artei aplicate, aparținînd unui mod de comportare ce implică deopotrivă funcționalitate și atitudine estetică, își demonstrează practic eficiența? Care sînt interferențele graficii publicitare cu alte ramuri ale artei, cu alte domenii de activitate, extra-estetice și, în legătură strînsă cu aceasta, cum se conturează locul și rolul publicității în societatea contemporană?

VINCENȚIU GRIGORESCU :
Un punct de plecare al discuției noastre: toată lumea știe că a existat în plastica românească contemporană — din ultimele doua decenii — cel puțin un moment în care afișul a deținut un loc de frunte în grafică. O serie de artiști — de primă rnînă — deopotrivă graficieni și pictori — au semnat atunci afișe remarcabile care, din păcate, încremeneau în stadiu de machetă, Dezamăgiți de faptul că opera lor nu-și afla modalitatea de a deveni eficientă, multi artiști au părăsit terenul. Dovada posibilităților, a potențialului creator a fost însă demonstrată. Iar astăzi, cînd lipsa de înțelegere de odinioară nu-și mai are locul, și, mai ales, cînd dezvoltarea României socialiste solicită forțele ei creatoare în toate domeniile, expansiunea noastră economică reclamă, ca un firesc corolar, promovarea, la același nivel, a graficii publicitare capabilă sa pună în valoare produsele noastre de

ordin material și, deopotrivă, spiritual. A discuta despre problemele graficii publicitare mi se pare un act nu numai util dar și necesar. A discuta și a acționa în același timp,

VASILE DRĂGUȚ:

Aș vrea să salut, de aceea, inițiativa revistei « Arta » de a organiza în sfirșii o dezbatere cu privire la grafica aplicată și publicitară. Spunînd

în sftrșit, veți înțelege că implic aici un reproș, reproș justificat de locul de cenușărească pe care în mod nejustificat îl ocupă grafica aplicată în viața artistică de la noi. Poate sa para paradoxal că azi, în 1971, mai este necesar să se demonstreze valoatea graficii aplicate ca gen artistic, să se argumenteze importanța funcției pe care o îndeplinește în societate, îndrăznesc să afirm că în secolul nostru grafica aplicată, ca prezență și funcție socială, este orto nr. I. în spiritul celor afirmate de Vincențiu Grigorescu aș adăuga că posibilitățile graficii publicitare de a interveni în procesul de remodelare a gustului, de educare estetică sînt cu adevărat nelimitate. Cărțile ilustrate ale copiilor, caietele de desenat, jocurile de cuburi, ambalajele biscuiților, bomboanelor, batoanelor de ciocolată și altele și altele — toate acestea formează laolaltă prima treaptă a educării estetice a retinei infantile și, vă rog să observați, toate aparțin ca realizare graficii aplicate și publicitare. Mai tîrziu, pe stradă, în magazine, de asemenea în contactul cu cartea de orice categorie, insul contemporan consumăîn permanență grafică aplicată, gustul său suportînd un continuu asalt din partea imaginilor multiplicate prin tipărire sub formă de afiș, de reclamă, de carte ilustrată sau nu (o tipăritură simplă implică un cit de modest proces de creație grafică). Nu spun o noutate afrmînd că grafica aplicată și publicitară are la noi o frumoasă tradiție. România a fost una dintre primele țări europene care a adoptat tiparul, în România s-au realizat primele tipărituri de limbă arabă, din România au plecat primele tipografii și tipografi în Caucaz și Orientul apropiat. Arta tiparului, care este o formă a graficii aplicate, a înregistrat la noi lucrări de aleasă calitate, fiind apreciată ca atare și în străinătate. La timpul său, revista « Artă și tehnică grafică » se impusese pe plan european, demonstrînd resursele graficienilor și tipografilor români în toate domeniile de activitate. în perioada interbelică afișul turistic românesc era situat la cote foarte înalte, Petre Grand, Paul Miracovici, Tache Soroceanu, Ion Gesticone semnînd afișe pe care, cu regret afirm, în zilele noastre O.N.T.-ul nu este capabil să le egaleze. De asemenea nu spun o noutate referindu-mă la tradițiile valoroase și, deopotriv.ă, la unele valoroase realizări contemporane ale graficii militante — în speță ale afișului politic. De toate acestea trebuie să ținem seama cînd discutăm despre problemele actuale ale publicității, rolul acesteia depășind stricta

АЦ - w

PUBLICITATE · ARTĂ · PUBLICITATE · ARTĂ · PUBLICITATE · ARTĂ · PUBLICITATE · ARIA

l
b
J
21
ъ
I
»
i.

L
a
I
u*
• 4
II
g e
11 e e n
*
1.
u :e e u ît í-
o st -e LU >ă i-
3 7
li.
e, să
ta se e-□r tildi te LUÍ on e-ul
eficiență comercială — este mai complex în contextul vieții sociale și în raport cu alte domenii ale artei.

NAPOLEON ZAMFIR.:

între grafica publicitară și celelalte domenii ale artei există un contact direct, un schimb permanent, o neîntreruptă influență reciprocă. Multe orientări estetice, curente, școli etc. își verifică aplicabilitatea și capacitatea de răspîndire prin grafica publicitară, care, la rîndul ei, contribuie efectiv la promovarea curentelor artistice, adesea îmbo-gățindu-le și stimulînd dezvoltarea lor. O statistică a tuturor mijloacelor de publicitate, a frecvenței cu care mesajele, de la cele minore, aparent neînsemnate, ca lista de bucate a unui restaurant sau ambalajul cutărui sau cutărui produs, la mesajele a căror importanță nimeni nu o mai poate contesta, ca afișul cu conținut social-politic, la care se referea Vasile Drăguț» ne va da tabloul divers și complex al acestei mass media a societății contemporane la realizarea căreia contribuția artistului ar trebui
*
sã fie determinantă. Activitatea graficianului este însă condiționată de ceea ca în mod curent numim, poate impropriu, beneficiar. Artistul nu se poate impune singur, ca individ, oricît prestigiu ar avea el și arta sa. Nu a fost suficient ca Salvador Dali — fac apel la un exemplu celebru — să declare gara Perpignan drept centrul lumii, ci a fost necesar ca un comanditar, Societatea căilor ferate franceze, profitind de această afirmație, sa-i solicite seria de remarcabile afișe
am executat trei afișe pentru « Mașin-export », prezentate în expoziție, achiziționate de comisia C.S.C.A., ineficiente însă, pentru că cei de la « Mașinexport » au preferat să tipărească și să lipească pe garduri alte afișe, criticate în presă. Dacă vor citi rîndurile acestea desigur că trei ani nu mă vor mai solicita să le execut grafică publicitară.

VASILE DRĂGUȚ:

Este limpede că, fiind o artă prin excelență socială, grafica aplicată depinde în primul rînd de comanditar, abia în rîndul al doilea de artist. Dacă, așa cum se întîmplă din nefericire frecvent, comanditarul este o persoană străină de artă, cu un gust deformat sau chiar pervertit, el va reuși să impună realizarea unor lucrări de penibilă prezență, care jignesc privirile și alterează peisajul artistic. Cum foarte bine știți, panourile noastre de afișaj sînt scandalos de unte, în pofida faptului ca avem o tradiție frumoasă în materie de afiș, în pofidavalorii demonstrate la expozițiile internaționale a afișiștilor

români. Dar ce folos că la expozițiile de grafică sînt prezentate excelente machete de afiș, dacă nimeni nu comandă tipărirea lor! Exemplele sînt numeroase, în general, afișele de spectacol și afișele de reclamă ar putea contribui la înnobilarea spațiilor urbane dar. . . în București edilii tratează cu dispreț problema afișajului, desființînd panourile tradiționale, așezîndu-le la locuri dosnice sau la periferie (cred că sîntem singura capitală europeană fără turnuri de afișaj), iar comanditarii
de reclamă acționează ca o importantă pîrghic economică. Sînt încă destul de mulți cei care cred că publicitatea ar fi un lux inutil. Gravă eroare. Ceea ce trebuie denunțat este risipa care se face cu reclama de proastă calitate, care acționează în sens invers, deteriorînd prestigiul unor produse. Dacă în comerțul intern o reclamă proastă nu este neapărat gravă, în comerțul extern ea poate fi catastrofală.

AUREL STOICESCU :

La consfătuirea privind activitatea de comerț exterior, secretarul general al partidului a vorbit, la un moment dat, despre întocmirea și editarea de cataloage, prospecte și alte materiale de propagandă comercială — cerință elementară a promovării mărfurilor românești pe piața externă. Cred, însă, că sîntem datori să extindem această referire la întreaga sferă de activitate a graficii publicitare, îmbunătățirea publicității impunîndu-se cu necesitate, pe plan extern și intern, în toate domeniile — economic, comercial, social, cultural, didactic, turistic etc., etc. Ar fi incorect să pretindem că putem cuprinde, de la început, toate problemele și că putem să le soluționăm la același nivel de calitate. Cerințele sînt imense. Nu există, în prezent, nici utilajele tehnice moderne necesare

— studiouri fotografice, tipografii mici specializate sau secții specializate, în cadrul unor întreprinderi poligrafice

— și, mai ales, trebuie accentuat, nu sînt multi beneficiari «calificați ».

I I

O bună publicitate solicită, pe de o parte, un beneficiar competent și
Ca să ne îndreptăm cu eficiență spre țelul pe care și-l propune grafica publicitară și pe care este chemată să-l atingă, practic trebuie să acționăm pe mai multe căi.

MIHAI POPESCU:

Mă așteptam să ne confruntăm asupra unor realități ca : de ce am avut cîndva o grafică publicitară de valoare pe care acum nu o avem? Care sînt piedicile ce trebuiesc înlăturate spre a fi promovată o grafică publicitară de valoare? Ce trebuie făcut spre a împiedica apariția a tot felul de inepții ce se fac și se difuzează în acest domeniu? Am zis inepții, ceea ce ar putea să șocheze. Cum apreciați însă dumneavoastră, prea cinstite fețe, faptul că un colectiv de graficieni pentru întreprinderea de comerț exterior « Mașinexport » a făcut un pachet de cărți de joc în care, în locul fireturilor de pe burta Valetului, Rigii și de bună seamă a Damei, într-un rombuleț cît mucul unei țigări, spre a face reclamă, au desenat cîte un strung, cîte o freză, cîte o raboteză și alte mașinării din nomenclatorul de export al acestei întreprinderi? Este aceasta grafică publicitară? Că respectivii erau, unii, membri ai Uniunii Artiștilor Plastici și alții ai Fondului cred că nu este nevoie să precizez. Că respectiva lucrare a trecut pe la comisia de evaluare, că a fost prețuită la tariful « Ilustrație pagină plină » (știți dumneavoastră ce înseamnă asta ! că de, erau desenate și damele și valeții, ca și frezele și rabotezele), ce să mai spun?

ie-тia vă, m-
tea ăm эii-cta
turistice pe care apoi le-a realizai celebrul pictor. Există insă comanditari și comanditari. De mai bine de două luni — ca să revin la aspectele activității noastre — am predat, de pildă, întreprinderii « Mecano-export» două afișe, dar beneficiarul nici pînă azi nu s-a dumirit dacă-i sînt utile sau nu cele două lucrări. Anul trecut
se întrec în a promova afișe urîle, Reclama comercială oferă un pasionant domeniu de activitate, Dincolo de faptul că fiecare prospect, fiecare anunț publicitar, fiecare ambalaj poate deveni un instrument de delectare vizuală și, prin aceasta, poate contribui la afinarea gustului estetic, tot evantaiul de manifestări al graficii
Interesat de eficiența propagandei publicitare, artiști nu numai talentici dar și direct, legați de pulsul, vieții sociale contemporane și ferm hotărîți să nu facă nici o concesie prostului gust iar, pe de alta parte, mijloace de realizare artistică, mijloace tehnice de realizare tipografică, mijloace de difuzare adecvate.
Asta pentru ca mă aflu în mijlocul unor distinși artiști plastici și mi se pare normal ca înainte de a vorbi de alții să începem cu cei ce au studii de specialitate, au probitate profesională și depun suflet pentru a-și exercita la nivel major creatoarea lor profesie. Aș spune deci că, dacă ne punem problema unei valoroase
UBLICITATE · ARTĂ · PUBLICITATE · ARTA · PUBLICITATE
ARTA
PUBLICITATE · ARTA ·
grafici publicitare, o datorie de prim ordin ar fi strădania de a împiedica anumite concesii ale unora dintre graficieni, în locul dezavuării impostorilor, Ceea ce nu mi se pare imposibil deoarece toate lucrările, într-un fel sau altul, trec pe la dumneavoastră: pe la comisia de repartizare, comisia de evaluare etc. Deci, lucrările proaste în cel mai deplin înțeles al cuvîntului ar putea fi oprite, deși poate mai greu ar fi cu filialele dumneavoastră din provincie.
Asta, pentru că mi-a fost dat să văd o lucrare pentru un combinat minier făcută și evaluată la Cluj. Niște culori neîmperecheate, niște desene nedesenate, un scris stîngaci, totul, deși sub orice critică, nu respins ci evaluat — e drept, la Cluj — nu exagerez, la punctul « Ilustrație pagină plină », știți dumneavoastră ce înseamnă asta !
Deci, mi s-ar părea, ca o primă necesitate (să nu uităm că ne-am întrunit spre a dezbate problema promovării unei grafici publicitare de valoare) o exigență și o severitate față de cei ce creează. . . prost.
în aceeași ordine de idei, tot așa de ascuțit se ridică și problema a ceea ce în termeni uzuali se numește beneficiar. El știe de mic copil ce e frumos și ce nu e frumos, fapt pentru care, lipsit de cel mai elementar bun simț, se pronunță dezinvolt și da sentința în compoziție, în coloristica, ca și în alte cele. în această ordine de idei, nu erau niște invenții proprii cînd scriam în « Contemporanul » ca un director de editură cerea sa i se deseneze pe un semn de carte,
sa, cel mai frumos copil din Republica Socialistă România.
De bună seamă că astfel de beneficiari nu pot decît — uneori chiar interesați — să revendice ceea ce este în concordanță cu ignoranța și cu prostul lor gust. Se impune deci o activitate susținută pentru ecarisarea unor asemenea năravuri. Cum? Prin .neevaluarea lucrărilor proaste, prin criticarea acerbă a graficienilor care cedează la atare solicitări. prin sesizarea forurilor superioare ale beneficiarilor respectivi asupra irosirii unor importante fonduri de propagandă.
Bunăoară în cazul cărților de joc. Aceasta înseamnă însă, nu o reuniune

sporadică ca cea în care ne aflăm acum, ci o muncă susținută a celor ce își pun problema ca într-ade-văr să fie promovată o grafică publicitară de valoare.
AUREL STOICESCU :
E de semnalat că beneficiarul nu știe, de foarte multe ori, ce trebuie să se întreprindă pentru o bună publicitate, dar are ideea preconcepută că știe cum trebuie să fie aceasta elaborată.
Există, desigur, și beneficiari, avizați, de bună « calitate ». Citez, pe moment, o mică întreprindere a industriei locale, « Precizia », pentru care am executat un catalog: să mai citez, de asemenea, un recent catalog al lui Constantin Nițulescu pentru «Industria sîrmei » ș.a.m.d. Existența unor lucrări de reală valoare constituie o dovadă că se poate colabora cu beneficiarul. în primul rînd este însă vorba, cred, de «calificarea»
RADU ȘTEFLEA:
Apare evident faptul că ил colocviu despre grafica publicitară nu trebuie să se rezume la o discuție de dragul discuției, ci să treacă la reconsiderarea modului de abordare a problemei publicității în întregul său, pentru a putea pune și mai bine în valoare calitatea mesajului artistic. Problema care se pune este aceea a tendinței de a discuta aspecte disparate, dar niciodată ansamblul. Cred că, după părerea mea, ceea ce ar fi necesar de înfăptuit într-o primă etapă este preluarea de către « Artis » a întregii publicități a unui grup de întreprinderi importante.
GABRIELA DUMITRESCU :
Ca unitate specializată, în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici, «Artis »-ul are, dar mai ales trebuie să aibă, un rol determinant în grafica publicitară. Nu numai prin execuția lucrărilor, ci începînd încă de la « orientarea » activității în acest domeniu. Agenția ar trebui să aibă autoritatea de a stabili calitatea artistică a graficii publicitare la noi, de a combate prostul gust, de a înlătura publicitatea ineficientă, inexpresivă și lipsită de valoare artistică.
Există însă numeroase obstacole, de ordin diferit, care coboară nivelul multor lucrări executate prin agenția noastră.
HORIA HORSIA:
I
Agenția dispune, în sfîrșit, de un consiliu artistic, se pare activ și întreprinzător, cu un « bogat sor-
baze — expresia nu s-a demonetizat j încă — științifice.
RADU ȘTEFLEA:
Aceasta ar permite agenției să-și desfășoare activitatea pornind de la
.
toate datele obiective pe care le ■ poate oferi o muncă științifică. Reali- L zarea de campanii publicitare, în д serviciul lansării de noi produse, impunerea pe piață a unor mărci de », fabrică se cer conjugate de către 2
un centru coordonator specializat, cum ar trebui să fie « Artis »-ul. Așa ar fi posibil ca la agenție să ia ființă un centru de sondare a opiniei c publice, mijloc științific obiectiv de cunoaștere a cerințelor și preferințelor publicului larg, care ar per- _ mite creatorilor și producătorilor executarea și lansarea produselor în conformitate cu dorințele beneficiari-lor. O dată cu începerea activității ' t Asociației române de marketing, intro- » ducerea metodelor de prospectare jr
în vederea obținerii elementelor de Irr

bază, fără de care publicitatea modernă *|€ nici nu se poate concepe, devine de în imediată actualitate. Pentru a se ca
înregistra, în cel mai scurt timp, un iți reviriment în această direcție este I necesar în primul rînd ca beneficiarii to să fie ajutați. . .   *c
HORIA HORSIA: fe
»
Un «prim ajutor» îl constituie con-   au
silieratul. Este absolut necesar, cel Ώ
puțin în stadiul actual, ca Uniunea   e
Artiștilor Plastici, punctul de vedere
al breslei noastre să fie reprezentat și susținut de artiști și critici de prestigiu, în calitate de consilieri
OMA8INBXPORT
în spațiul unui ban de un leu, o familie surîzătoare citind sau un mai mare de la o întreprindere de comerț exterior care revendica la o reclamă pentru ciocolată ca ea să se facă fotografic, cu un copil frumos mîncînd ciocolată și că acest copil, neapărat, trebuia să fie fi-su, după declarația
lui. Diversele întreprinderi și, mai ales, cele de export, au a-și stabili un program de propagandă bazat pe o riguroasă documentare, pe cercetarea la zi a pieței etc. — fără de care tradiția, amintită de Vasile Drăguț, și toate cuceririle pe plan internațional ale publicității rămîn ineficiente.
ti ment » de probleme care, așa cum spunea și Aurel Stoicescu, nu pot fi rezolvate decît în timp și pe măsură ce sporesc, deopotrivă, autoritatea și i ăspunderea cu care Uniunea Artiștilor Plastici a învestit acest consiliu. Mai curînd sau mai tîrziu însă, consiliul va fi obligat să ridice, dacă nu să și 1 ezolve, reoi ganizarea agenției pe
artistici, pe lîngă ministere, edituri, întreprinderi etc. a căror activitate solicită o intensă și permanentă propagandă publicitară. Consideratul este, desigur, facultativ.
Consilierul selecționează, recomandă, propune. Experiența a demonstrat că oriunde opinia consilierului artistic s-a bucurat de audiență, rezultatele
10
nion
F I Di R ATIA 1NT£R\ATIO\ALA 4 4
ж *
N ACȚIUNE
DtìAj
J Жйй 9
Λ)
AfrlNI:MK>HV IMЖAHIA
W>kj^
HOTUL i DE CIINI i PROFESORUL I DE MIMICA ,

■m м

V. w. M ? lì
ni I IЖШ dii min
Il МП
ntra in acпiж
HOrui
DE CÌINI profesorul DE MIMICA

PUBLICITj
a
solubil legată de destinul comerțului și industriei noastre — dezvoltarea ei nu se poate concepe fără un program prestabilit și urmărit cu competență și pasiune.
VINCENȚIU GRIGORESCU: într-adevăr, avem la îndemină - practica de pînâ acum ne oferă — o mul-
și de
strict al
Dezbateri în cadrul de graficieni, atra-cu alte specialități
stimula cuvîntului,
nuanțele acestei și tapajul vizual, mijloacele insi-Nu
de imprimare nu întotdeauna
potențial de se alătură de cu o valoare informativă limitată, cît mal
generalii
RADU ȘTEFLEA:
Ați atins aici un alt aspect al publicității : unitatea dintre aspectul grafic
10.
11.
C IDdSUlrl

au 'o'
st pozitive. Așa se explică, în măsura» unele realizări și suc-în edituri, la Casa de discuri ecord », la Direcția rețelei cinematografice și difuzării filmelor ș.a.m.d. Cînd funcționa, vă amintiți desigur, consiliul artistic al D.R.C.D.F., prin 1969, comisiei de evaluare a Fondului plastic i se prezentau în mod curent machete de afișe superioare celor realizate astăzi.
RADU ȘTEFLEA:
Vreau să spun, însă, că sprijinul acordat comanditarilor poate deveni din ce în ce mai substanțial, aceștia ajungînd să înțeleagă și să fie convinși că între o primă campanie publicitară (fie ea cît de reușită) și rezultatele economice trebuie sa existe un anumit interval de timp. Durata acestuia depinde de gradul de introducere a respectivului producător pe piață, de contactul asigurat anterior el, prin intermediul publicității, consumatorii. Dacă, în acest sens, rezultatele înregistrate azi de publicitate sînt nesatisfăcătoare, cauzele trebuie căutate în nepermanentizarea publicității ca unic sau, cel principal agent de legătură □roducător si consumator, în că Dublicul nostru încă nu
puțin, între aceea a fost
obișnuit cu maniere de publicitate care să fie
sau

caracteristice unor anumite produse.
fiecare firmă apelează la număr de graficieni care la o comandă la alta este n punctul de vedere al ții de personalități artistice, eficitar în ceea ce privește
, 1. BENEDICI GĂNESCU : Mapă de disc (pag. 9)
2. BENEDICI GĂNESCU: Program de spectacol (pag. 9)
3. BENEDICI GĂNESCU : Mapă de disc (pag. 9) t'4. A. NESTORESCU: Aflț (pag. 10)

D. PETRICĂ: Pagină de reclamă (pag. 10) AUREL STOICESCU: Pagină de reclamă (pag. 10) NAPOLEON ZAMFIR: Afiș (pag. 10) GEORGE RUSU: Afiș (pag. 10) MIHAI GROSU: Afiș (pag. 15)
NAPOLEON ZAMFIR : Pagină de reclamă (pag. 15) Punct de aflțaj pe bd. Magheru (pag. 16)
« mărcii de
de însemnat
luăm de pildă încălțămintea. Fără îndoială, printre factorii care au impus marca « Guban » pe piața românească, publicitatea nu a fost unul dintre cei minori, aceeași afirmație putînd fi făcută de pildă și pentru produsele Combinatului de confecții și tricotaje « București ». Dar cine poate să spună că la fel de cunoscute publicului consumator sînt mărci de fabrică ca acelea ale fabricilor de încălțăminte « Dîmbovița » sau « Flacăra roșie » ori ale unor mari unități producătoare de confecții proporțional răspîndite pe tot teritoriul țării deși, aceasta trebuie să fie subliniat în mod deosebit, produsele lor nu sînt calitativ inferioare primelor?
VINCENȚIU GRIGORESCU:
Singurul motiv sau principalul motiv îl constituie lipsa de pregătire. Cei în drept nu-și dau seama de rolul graficii publicitare. în alte țări e cunoscută și recunoscută importanța oamenilor care conduc aceste treburi. Majoritatea lor provin din mediul artistic — graficieni, stiliști, designer! etc. — care se formează în școli de specializare, școli de «art director», unde, în afară de estetică, se predau cursuri de psihologie, sociologie, marketing etc., etc. Directorul artistic, prin competența sa, ajunge să hotărască lansarea pe piață a unui nou produs, forma lui industrială care trebuie să răspundă maximei utilități, ambalajul și sloganul care îl însoțește.
și text. Desigur, primul contact se stabilește cu elementul plastic al imaginii, dar daca acesta nu-i susținut de un text satisfăcător, eficiența e redusă. La noi, în general, unui afiș, fluturaș, prospect cu eficacitate grafică i obicei un text plat,
cu putință. Reclama noastră nu cunoaște psihologia accentului care poate concentra atenția. Nu rnai știm că un afiș dispune de o gamă largă de influențe: convingere, seducție, obsesie. Nu știm să dăm unui panou de afișe diferite game : discreția
grația și burlescul, nuanțe și mijloacele autoritare.
știm să ne impunem rolul în spectacolul străzii.
Se ocolește un alt imperativ al publicității : operativitatea. Lucrări cu prezentare complexă, solicitind în execuție o mare varietate de procedee tehnologice, dar în tiraje reduse, nu pot fi realizate decît în limita unor « goluri » de producție, în limita unor spații grafice neprevăzute, ca urmare a revocării de ultimă oră a unor comenzi importante ca valoare. Deci, operativitatea este în permanență sub semnul incertitudinii. Așa se și explică pentru ce, de teamă să nu constituie numai un obiect de portofoliu în tipografie, se realizează uneori cu bună știință texte anodine, dar « etern » valabile.
Desigur, însă, asemenea «soluții» nu au decît rezultate negative. Ceea ce ar mai fi de adăugat este faptul că și prețul de cost crește tocmai din necesitatea de a folosi procedee, materiale și genuri mai scumpe, care
sînt necesare, dar care sînt impuse de la sine de specificul uneia sau alteia din întreprinderile poligrafice în care se realizează respectiva lucrare.
Fototipia, litografia, serigrafia — procedee tehnice și artistice care sînt

departe de a-și fi spus ultimul cuvînt și care permit obținerea unor lucrări de calitate superioară la prețuri de cost reduse nu își găsesc locul în marile tipografii din considerente de capacitate redusă de producție, dar tocmai acestea sînt necesare pentru publicitate în multe cazuri, Iată deci ca, în ansamblul măsurilor menite să
ducă la dezvoltarea rodnică a graficii publicitare în țara noastră, crearea unei întreprinderi poligrafice specializate, dotate cu mașini de capacitate medie dar permițînd, prin diversitatea lor, abordarea unui mai mare număr de genuri de imprimare față de cele devenite clasice (tipo, ofset, helio) și-ar dovedi în cel mai scurt timp eficacitatea.

AUREL STOICESCU:

Revine secției de grafică din U.A.P. sarcina de a acționa pentru promovarea unei juste înțelegeri a fenomenului publicitar creația, în sensul în acest domeniu secției cu activul
r gerea artiștilor
(graficieni de șevalet, gravori, pictori, etc.) în arta publicitară, organizarea de discuții, de tipul seminariilor, cu reprezentanții industriei și comerțului, organizarea de expoziții în București și în centrele importante ale țării, sînt acțiuni necesare pentru ridicarea nivelului graficii noastre publicitare și situării ei la nivelul înțelegerii mondiale — acolo unde ea trebuie să deschidă drumul ideilor și mărfurilor noastre. Din acest punct de vedere Camera de comerț cred că ar fi mai bine să
I
desfășoare o activitate de orientare a beneficiarilor ei în loc să se mulțumească a arunca pe umerii artiștilor răspunderea unor eșecuri care sînt de fapt rezultatul unui mecanism defectuos al serviciilor de propagandă publicitară. De aceea trebuie conjugate eforturile tuturor factorilor implicați în grafica publicitară. Ea este indi-

ROMANOEXPORT
schwere
OIEISIEEISIAHE
oțeluri pentru rulmenți

1. NAPOLEON ZAMRR: Mț
2. NAPOLEON ZAMFIR: Afif (
3. NAPOLEON ZAMRR: Afif (i
5. LEONTIN PLOSCA: Afif
6. CONSTANTIN NITULESCU: Afíf
7. CONSTANTIN NITULESCU: Pagină redând
8. DAN COCA: Afif
9. VASILÊ SOCOUUC: Afij
10. ION STATE: Afíf
11. CONSTANTIN NITULESCU: Afu
12. AUREL STOICESCU: Pagină de reda
13. CONSTANTIN PLĂCINTĂ: Pagină

roller
bearings steels kugellagerstăhle

tiț au fost pozitive. Așa se explică, în mare măsură, unele realizări și succese în edituri, la Casa de discuri 1 « Electrecord », la Direcția rețelei
cinematografice și difuzării filmelor ș.a.m.d, Cînd funcționa, vă amintiți ζ desigur, consiliul artistic al D.R.C.D.F., prin 1969.

comisiei de evaluare a ’ Fondului plastic i se prezentau în mod curent machete de afișe superioare celor realizate astăzi.
CglI
■¿liza RADU ȘTEFLEA :
! Vreau să spun, însă, că sprijinul
\ acordat comanditarilor poate deveni
din ce în ce mai substanțial, aceștia ajungînd să înțeleagă și să fie con-" c c7 vinși că între o primă campanie
ь' У publicitară (fie ea cît de reușită) și
rezultatele economice trebuie să existe < * г
n un anumit interval de timp. Durata acestuia depinde de gradul de intro-ducere a respectivului producător pe ’’ ' piață, de contactul asigurat anterior
' eL Pr’n intermediul publicității,
Ct cu consumatorii. Dacă, în acest sens, ——rezultatele înregistrate azi de publicitate sînt nesatisfăcătoare, cauzele trebuie căutate în nepermanentizarea i publicității ca unic sau, cel puțin, principal agent de legătură între ЙШГ producător și consumator, în aceea I că publicul nostru încă nu a fost
v obișnuit cu maniere de publicitate
care să fie caracteristice unor anumite - firme sau produse.
raptul că fiecare firmă apelează la un mare număr de graficieni care :
diferă de la o comandă la alta este
/ pozitiv din punctul de vedere al varietății de personalități artistice, dar deficitar în ceea ce privește
luăm de pildă încălțămintea. Fără îndoială, printre factorii care au impus marca « Guban » pe piața românească, publicitatea nu a fost unul dintre cei minori, aceeași afirmație putînd îl făcută de pildă și pentru produsele Combinatului de confecții și tricotaje « București ». Dar cine poate să spună că la fel de cunoscute publicului consumator sînt mărci de fabrică ca acelea ale fabricilor de încălțăminte « Dîmbovița » sau « Flacăra roșie » ori ale unor mari unități producătoare de confecții proporțional răspîndite pe tot teritoriul țării deși, aceasta trebuie să fie subliniat în mod deosebit, produsele lor nu sînt calitativ inferioare primelor?

VINCENȚIU GRIGORESCU :

Singurul motiv sau principalul motiv îl constituie lipsa de pregătire. Cei în drept nu-și dau seama de rolul graficii publicitare. în alte țări e cunoscută și recunoscută importanța oamenilor care conduc aceste treburi. Majoritatea lor provin din mediul artistic — graficieni, stiliști, designeri etc. — care se formează în școli de specializare, școli de «art director », unde, în afară de estetică, se predau cursuri de psihologie, sociologie, marketing etc., etc. Directorul artistic, prin competența sa, ajunge să hotărască lansarea pe piață a unui nou produs, forma lui industrială care trebuie să răspundă maximei utilități, ambalajul și sloganul care îl însoțește.

RADU ȘTEFLEA:

Ați atins aici un alt aspect al publicității : unitatea dintre aspectul grafic
cu putință. Reclama noastră nu cunoaște psihologia accentului care poate concentra atenția. Nu mai știm că un afiș dispune de o gamă largă de influențe: convingere, seducție, obsesie. Nu știm să dăm unui panou de afișe diferite nuanțele acestei game: discreția și tapajul vizual, grația și burlescul, mijloacele insinuante și mijloacele autoritare, Nu știm să ne impunem rolul în spectacolul străzii.

Se ocolește un alt imperativ al publicității : operativitatea. Lucrări cu prezentare complexă, sollcitînd în execuție o mare varietate de procedee tehnologice, dar în tiraje reduse, nu pot fi realizate decît în limita unor « goluri » de producție, în limita unor spații grafice neprevăzute, ca urmare a revocării de ultimă oră a unor comenzi importante ca valoare. Deci, operativitatea este în permanență sub semnul incertitudinii. Așa se și explică pentru ce, de teamă să nu constituie numai un obiect de portofoliu în tipografie, se realizează uneori cu bună știință texte anodine, dar « etern » valabile.
Desigur, însă, asemenea «soluții» nu au decît rezultate negative. Ceea ce ar mai fi de adăugat este faptul că și prețul de cost crește tocmai din necesitatea de a folosi procedee, materiale și genuri de imprimare mai scumpe, care nu întotdeauna sînt necesare, dar care sînt impuse de la sine de specificul uneia sau alteia din întreprinderile poligrafice în care se realizează respectiva lucrare. Fototipia, litografia, serigrafia — procedee tehnice și artistice care sînt
ducă la dezvoltarea, rodnică a graficii publicitare în țara noastră, crearea unei întreprinderi poligrafice specializate, dotate cu mașini de capacitate medic dar permițînd, prin diversitatea lor, abordarea unui mai mare număr de genuri de imprimare față de cele devenite clasice (tipo, ofset, helio) și-ar dovedi în cel mai scurt timp eficacitatea,

AUREL STOICESCU:

Revine secției de grafică din U.A.P. sarcina de a acționa pentru promovarea unei juste înțelegeri a fenomenului publicitar și de a stimula creația, în sensul strict al cuvîntului, în acest domeniu. Dezbateri în cadrul secției cu activul de graficieni, atragerea artiștilor cu alte specialități (graficieni de șevalet, gravori, pictori, etc.) în arta publicitarăr organizarea de discuții, de tipul seminariilor, cu reprezentanții industriei și comerțului, organizarea de expoziții în București și în centrele importante ale țării, sînt acțiuni necesare pentru ridicarea nivelului graficii noastre publicitare și situării ei la nivelul înțelegerii mondiale — acolo unde ea trebuie să deschidă drumul ideilor și mărfurilor noastre. Din acest punct de vedere Camera de comerț cred că ar fi mai bine să desfășoare o activitate de orientare a beneficiarilor ei în loc să se mulțumească a arunca pe umerii artiștilor răspunderea unor eșecuri care sînt de fapt rezultatul unui mecanism defectuos al serviciilor de propagandă publicitară. De aceea trebuie conjugate eforturile tuturor factorilor implicați în grafica publicitară. Ea este indi-

1, BENEDICI GĂNESCU; Mapă de disc (pag. 9)
Z BENED1CT GĂNESCU; Program de spectacol (pag. 9)
3, BENEDICT GĂNESCU; Mapă de disc (pag. 9)
4, A, NESTORESCU; Afiș (pag. 10)
5, D. PETRÍCÃ; Pagină de reclamă (pag. 10)
6, AUREL STOICESCU; Pagină de reclamă (pag. 10)
7, NAPOLEON ZAMFIR; Afiș (pag, 10)
8, GEORGE RUSU; Afiș (pag, 10)
9, MIHAI GROSU; Afiș (pag, 15)
0, NAPOLEON ZAMFIR i Pagină de reclamă (pag, 15)
1, Punct de afișaj pe bd, Magheru (pag, 16)

LINE PIPES
g] MWUJMRmt

idă, trat stic tele

şl text. Desigur, primul stabileşte cu elementul imaginii, dar dacă acesta nud susţinut de un text satisfăcător, eficienţa e redusa. La noi, în general, unui afiş, fluturaş, prospect cu potenţial de eficacitate grafică i se obicei un text plat, cu
informativă limitată, cît mai generală
contact se
alătură du
o valoare
ultimul cuvînt şi care permit obţinerea unor lucrări de calitate superioară la preţuri cost i eduse nu îşi găsesc locul mai ile tipografii din considerente capacitate redusă de oroductia tocmai
publicitate î
de
în
dar acestea sînt necesare pentru în multe cazuri, lată deci ansamblul măsurilor menite să
solubil legată de şl industriei noastre
destinul comerţului
- dezvoltarea ei nu se poate concepe fără un program prestabilit şi şi. pasiune.
VINCENŢIU GRIGORESCU: într-adevir, tica de pînă acum ne oferă
avem la îndemînă — prac-o mul-

•no-
iute IIUI, зги tra-ităţi. ori. 3 de
cu j!uî, eşti ărîi, area e si » Siale hio'ă ►tre. a de
ţime de exemple, fiecare în parte putînd constitui «un caz». Nu discuţia «cazurilor» contează, cred, în primul rînd, ci, aşa cum sublinia Radu Şteflea, abordarea problemei în ansamblu. Să nu uităm că pentru economia noastră nu contează numai calitatea produselor, ci şi calitatea popularizării lor. Pe piaţa externă — şi ştiut este cît se cheltuieşte pentru propaganda publicitară în alte ţări — suportăm concurenţa deopotrivă a mărfurilor străine şi publicităţii acestora. Iarăşi nu trebuie să uităm că, alături de factorul comercial, o importanţă deosebită o are cel educativ. în clipa în care grafica publicitară, cu care venim în contact permanent, va atinge — şi pe plan intern — nivelul pe care îl pretindem celorlalte domenii ale artei, fenomenul artistic, în general, va avea o sporită audienţă la public. De aceea, atenţia pe care o acordăm operelor ce intră într-un muzeu trebuie să o acordăm şi graficii publicitare.
Elementele de bază există — enumerine! băbeşte : artişti avem, beneficiari slavă domnului, U.A.P. are agenţia ei de publicitate. Trebuie să eliminăm boabele de nisip carenti ngheresc mersul acestui angrenaj. în această direcţie trebuie îndreptate eforturile noastre иtilizînd toate canalele — de la creaţie la execuţie şi difuzare.
AUREL STOICESCU :
Nu trebuie să neglijăm încă un aspect important al problemei : propaganda

propagandei, efectuată prin expoziții periodice, premii, dezbateri în presă, la radio, la televiziune.

MIHAI POPESCU:

Nu vreau să rețin prea mult această onorabilă masă rotundă. Dacă însă nu este vorba de numai o întîmplătoare reuniune în care fiecare am vorbit ce ne-am priceput, în ceea ce privește importantul domeniu al graficii publicitare aș propune o viitoare activitate susținută cu precizarea și urmărirea unor măsuri organizatorice care să ducă într-adevăr la îmbunătățirea situației în acest domeniu. Bunăoară, să discutăm, spunînd lucrurilor pe nume, asupra cauzelor care au făcut ca propaganda economică pentru produsele oferite la export, realizată de Camera de Comerț, afișele pentru filme, realizate de Direcția rețelei cinematografice și difuzării filmelor, ca și cămășile de discuri ale Electrecor-dului să nu mai fie azi la aceeași înălțime ca aceea de acum cîțiva ani. Am putea discuta care sînt cauzele și cum pot fi ele eliminate, pentru care Agenția de Publicitate « Artis » nu poate promova o grafică de cea mai bună calitate. Aș mai putea face și alte propuneri. Bunăoară, să discutăm în colaborare cu Asociația artiștilor fotografi ce este de făcut pentru realizarea unor fotografii publicitare artistice atît de necesare în grafica publicitară de valoare. Sau ce este de făcut pentru o reușită reproducere tipografică, cunoscînd că s-au importat
mașini dintre cele mai moderne, chiar electronice, că uneori avem și cerneluri și hîrtie din import și că, cu toate acestea, unele reproduceri tipografice sînt sub orice critică. Acestea sînt numai cîteva din mulțimea importantelor probleme ce sînt de rezolvat pentru promovarea unei grafici publicitare de valoare. Aceasta, însă, nu presupune numai un agreabil schimb de păreri sau preafrumoase enunțări de principii cunoscute ci o strădanie susținută la care, în ceea ce mă privește, fac în public declarația, sînt gata.

VASILE DRĂGUȚ:

Profit de prilejul acesta ca să fac o propunere: secția de grafică a U.A.P. să determine o analiză economică și socială a graficii publicitare, antrenînd în acest sens economiști, sociologi, psihologi, critici de artă. Această analiză cu caracter de simpozion științific va trebui să fie însoțită de o expoziție cu două secțiuni . reclame de calitate și caracude Va trebui să se demonstreze public cum aruncă unele întreprinderi banii pe fereastră făcînd reclame proaste, va trebui să se demonstreze că problema reclamei comerciale nu este o jucărie pentru incompetenți ci, dimpotrivă, o sarcină de mare răspundere, în ceea ce mă privește, voi încerca să antrenez secția de critică, pentru a acorda întregul ei sprijin acestei acțiuni a cărei importanță mi se pare de o copleșitoare evidență.

NAPOLEON ZAMFIR:

Vorbim despre legătura artei cu masele, legătura artei cu viața, cu realitatea, despre rolul artei în societate. Vorbim despre tradițiile noastre în acest domeniu, și, după cum vedeți, chiar despre valoroasele tradiții ale graficii noastre publicitare. Cred că este cazul să acționăm pe mai multe căi, să folosim toate canalele, vorba lui Vincențiu Grigorescu, abordînd deopotrivă problemele artistice, organizatorice, tehnice. Să combatem prostul gust, lucrările lipsite de nivel artistic, inexpresivitatea și ineficienta. Să organizăm nu numai dezbateri și expoziții, ci să ne interesăm direct de bunul mers al întregii activități prin comisii învestite cu autoritate, prin consilieri artistici competenți și activi pe lîngă toate întreprinderile și departamentele productive, prin întărirea și

dezvoltarea agenției noastre de publicitate, prin mijloace de stimulare a creației etc., etc., care, nu mă îndoiesc, vor determina nașterea sau, mai exact, renașterea graficii publicitare românești.

HORIA HORȘIA:

J

în loc de concluzii : paginile revistei « Arta » rămîn deschise pentru « propaganda propagandei », pentru susținerea cauzei graficii publicitare: epurarea ei artistică și eficiența ei social-economica.

ATE ARTA PJBUCITAiE · ARTĂ · PUBLICITATE · ARTĂ · PUBLICITATE · ARTĂ · PUBLICITA

au .ost pozitive. Așa se explică, în mare măsură, unele realizări și succese în edituri, la Casa de discuri < Electrecord ». la Direcția rețelei crematografice și difuzării filmelor ș.a.m.d. Cînd funcționa, vă amintiți desigur, consiliul artistic al D.R.C.D.F., pnn 1969, comisiei de evaluare a bondului plastic î se prezentau în mod curent machete de afișe superioare celor realizate astăzi.

RADU ȘTEFLEA:

Vreau să spun, însă, că sprijinul acordat comanditarilor poate deveni din ce în ce mai substanțial, aceștia ajungînd să înțeleagă și să fie convinși cã între o primă campanie publicitară (fie ea cît de reușită) și rezultatele economice trebuie să existe un anumit interval de timp. Durata acestuia depinde de gradul de introducere a respectivului producător pe piață, de contactul asigurat anterior de el, prin intermediul publicității, cu consumatorii. Dacă, în acest sens, rezultatele înregistrate azi de publicitate sînt nesatisfăcătoare, cauzele trebuie căutate în nepermanentizarea publicității ca unic sau, cel puțin, principal agent de legătură între producător și consumator, în aceea cá publicul nostru încă nu a fost obișnuit cu maniere de publicitate care să fie caracteristice unor anumite
firme sau produse.

Faptul că fiecare firma apelează la un mare număr de graficieni care diferă de la o comandă la alta este pozitiv din punctul de vedere al varietății de personalități artistice, dar deficitar în ceea ce privește

luăm de pildă încălțămintea. Fără îndoială, printre factorii care au impus marca « Guban » pe piața romanească, publicitatea nu a fost unul dintre cei minori, aceeași afirmație putînd fi făcută de pildă și pentru produsele Combinatului de confecții și tricotaje « București ». Dar cine poate să spună că la fel de cunoscute publicului consumator sînt mărci de fabrică ca acelea ale fabricilor de încălțăminte « Dîmbovița » sau « Flacăra roșie » ori ale unor mari unități producătoare de confecții proporțional răspîndite pe tot teritoriul țării deși, aceasta trebuie să fie subliniat în mod deosebit, produsele lor nu sînt calitativ inferioare primelor?

VINCENȚIU GRIGORESCU:

Singurul motiv sau principalul motiv îl constituie lipsa de pregătire. Cei în drept nu-și dau seama de rolul graficii publicitare. în alte țări e cunoscută și recunoscută importanța oamenilor care conduc aceste treburi. Majoritatea lor provin din mediul artistic — graficieni, stiliști, designer! etc, — care se formează în școli de specializare, școli de «art director», unde, în afară de estetică, se predau cursuri de psihologie, sociologie, marketing etc,, etc. Directorul artistic, prin competența sa, ajunge să hotărască lansarea pe piață a unui nou produs, forma lui industrială care trebuie sa răspundă maximei utilități, ambalajul și sloganul care îl însoțește.

RADU ȘTEFLEA:

Ați atins aici un alt aspect al publicității : unitatea dintre aspectul grafic
cu putință, Reclama noastră nu cunoaște psihologia accentului care poate concentra atenția, Nu mai știm că un afiș dispune de o gamă largă de influențe: convingere, seducție, obsesie, Nu știrn să dăm unui panou de afișe diferite nuanțele acestei game: discreția și tapajul vizual, grația și burlescul, mijloacele insinuante și mijloacele autoritare. Nu știm să ne impunem rolul în spectacolul străzii.
Se ocolește un alt imperativ al publicității : operativitatea. Lucrări cu prezentare complexă, solicitind în execuție o mare varietate de procedee tehnologice, dar în tiraje reduse, nu pot fi realizate decît în limita unor «goluri » de producție, în limita unor spații grafice neprevăzute, ca urmare a revocării de ultimă oră a unor comenzi importante ca valoare. Deci, operativitatea este în permanență sub semnul incertitudinii. Așa se și explică pentru ce, de teamă să nu constituie numai un obiect de portofoliu în tipografie, se realizează uneori cu bună știință texte anodine, dar « etern » valabile.
Desigur, însă, asemenea «soluții» nu au decît rezultate negative. Ceea ce ar mai fi de adăugat este faptul că și prețul de cost crește tocmai din necesitatea de a folosi procedee, materiale și genuri de imprimare mai scumpe, care nu întotdeauna sînt necesare, dar care sînt impuse de la sine de specificul uneia sau alteia din întreprinderile poligrafice în care se realizează respectiva lucrare.
Fototipia, litografia, serigrafìa — procedee tehnice și artistice care sînt
ducă la dezvoltarea rodnică a graficii publicitare în țara noastră, crearea unei întreprinderi poligrafice specializate, dotate cu mașini de capacitate medie dar permițînd, prin diversitatea lor, abordarea unui mai mare număr de genuri de imprimare fața de cele devenite clasice (tipo, ofset, helio) și-ar dovedi în cel mai scurt timp eficacitatea,
AUREL STOICESCU :
Revine secției de grafică din U.A.P. sarcina de a acționa pentru promovarea unei juste înțelegeri a fenomenului publicitar și de a stimula creația, în sensul strict al cuvîntului, în acest domeniu. Dezbateri în cadrul secției cu activul de graficieni, atragerea artiștilor cu alte specialități (graficieni de șevalet, gravori, pictori, etc.) în arta publicitară,, organizarea de discuții, de tipul seminariilor, cu reprezentanții industriei și comerțului, organizarea de expoziții în București și în centrele importante ale țării, sînt acțiuni necesare pentru ridicarea nivelului graficii noastre publicitare și situării ei la nivelul înțelegerii mondiale — acolo unde ea trebuie să deschidă drumul ideilor si mărfurilor noastre. Din acest punct de vedere Camera de comerț cred că ar fi mai bine să desfășoare o activitate de orientare a beneficiarilor ei în loc să se mulțumească a arunca pe umerii artiștilor răspunderea unor eșecuri care sînt de fapt rezultatul unui mecanism defectuos al serviciilor de propagandă publicitară. De aceea trebuie conjugate eforturile tuturor factorilor implicați în grafica publicitară. Ea este indi-
ții Pi di în Ré în
ca Pc
pe Ui tri tá u ii o ed pu pe ini cel ari au. De înt
Ele rîr sia de boi sul tre uti la.
AL Nu im|
[1. BENEDICT GĂNESCU: Mapă de disc (pag. 9)
2. BENEDICT GĂNESCU: Program de spectacol (pag. 9)

[,   . 3. BENEDICT GĂNESCU : Mapa de disc (pag. 9)
V>4. A. NESTORESCU: Afiș (pag. 10)
-■   ‘   5.   D. PETRICĂ: Pagină de reclamă (pag. 10)
j   f   6.   AUREL STOICESCU: Pagină de reclamă (pag.   10)
i   I   7,   NAPOLEON ZAMFIR: Afiș (pag. 10)
8. GEORGE RUSU: Afiș (pag. 10)
I   ■   9,   MIHAl GROSU: Afiș (pag. 15)
'   10. NAPOLEON ZAMFIR; Pagină de reclamă (pag.   15)
’ 11, Punct de afișai pe bd. Magheru (pag. 16)
h CONKCTING noos
1, RSTom
* · w·   * m· ·ι

■ ч <. * « -
— Ж   —   —   -
«
- - - a
păstrarea individualității « mărcii de fabricație », factor atît de însemnat in țările industriale dezvoltate, dar căreia la noi, deși există și o legislație in acest sens, nu i se acordă Încă. toată atenția cuvenită. Dacă produsele noastre nu au personalitate, aceasta se datorează într-o mare măsură ș» lipsei de publicitate sistematică.
Să
și text. Desigur, primul contact se stabilește cu elementul plastic al imaginii, dar dacă acesta nu-i susținut de un text satisfăcător, eficiența e redusă. La noi, în general, unui afiș, fluturaș, prospect cu potențial de eficacitate grafică I se alătură de obicei un text plat, cu o valoare informativă limitată, cît mai generală
departe de л-și fi spus ultimul cu.vînt și care permit obținerea unor lucrări de calitate superioară la prețuri de cost reduse nu își găsesc locul in marile tipografii din considerente de capacitate redusă de producție, dar tocmai acestea sînt necesare pentru publicitate în multe cazuri, lată deci că, în ansamblul măsurilor menite să
solubil legată de destinul comerțului și industriei noastre - dezvoltarea ei nu se poate concepe fără un program prestabilit și urmărit cu competență și pasiune.
VINCENȚIU GRIGORESCU;
Intr-adevăr, avem la îndemînă — tica de pină acum ne oferă — c
prac-
mul-

¡buna
LIMBAJUL
ARTEI
ARTA
LIMBAJULUI
Evident, azi știm mai mult ca ori· cind că orizontul gnoseologic uman nu coincide cu hotarul dintre cunoscut și necunoscut, ci se situează dincolo de acesta, acolo unde au pătruns doar ipotezele și interogațiile ; și mai știm că certitudinea nu-i totuna cu adevărul, în tezaurul de cunoștințe fiind destulă monedă calpă, Am învățat că regimul de existență a lui homo theoreticus nu-i leneșa suficiență, ci neliniștea iscoditoare, foamea perpetuă de informații, dubiul stimulator, In această epocă de rapidă « uzură morală » a cunoștințelor - inclusiv a unor teze și interpretări din perimetrul disciplinelor umaniste sîntem obsedați de grija de a înlătura grabnic punctele de

vedere ce se dovedesc eronate sau nefertile, certitudinile devenite prejudecăți.
Dar uneori e cazul să stopăm înverșunarea negatoare și sa contestăm contestația, pentru a apăra asertiuni care — îry conjunctura favorizantă a ascensiunii unor curente de idei — sînt pe punctul să-și confirme calitatea de adevăruri teoretice.
Mă refer la teza că arta este o formă de limbaj.
Ideea că opera artistică semnifică ceva dincolo de propria ei prezență și că prin mijlocirea ei creatorul de frumos comunică cu cei care au răgazul să asculte sau să privească s-a născut odată cu însăși meditația asupra artei. Schița croceeană de istorie a esteticii probează quasi-perma-nența acestei idei în evoluția «științei frumosului ». Totuși cercetarea artei ca univers al unor fapte de limbaj se impune abia în ultimele decenii, prin constituirea și afirmarea esteticii semiotice.
O bună parte din argumentele în acest sens pornesc de la analiza comparativă a structurii faptului de limbaj și a operei artistice. Arta nu are caracterul unui limbaj — susțin S. Langer și M. Dufrenne — deoarece nu are unități morfologice cu semnificație autonomă (analoge monemelor), a căror reunire în sisteme de semne să se facă după norme prestabilite, în artă, adaugă M. Dufrenne, nu în-tîlnim nici «dubla articulare», nici planul paradigmatic, iar absența regulilor (cu funcție de cod) și faptul că fiecare operă «anulează trecutul » și « afirmă și impune propriile sale norme» fac din ansamblul operelor de artă « o constelație de stele aberante ».
Fiecare argument în sine este cel puțin discutabil. Realitatea artistică nu confirmă teza absenței planului paradigmatic, iar asertiunea că în artă ipsesc normele (și implicit codul), fiecare artist creînd ab ìnìtio un univers integral nou, este Invalidată de prezența și afirmarea stilurilor în istoria artei. Deși Ch. W. Morris, care a dat o definiție (nesatisfăcătoare) a semnului estetic, a susținut apoi că identificarea și definirea unor atari entități morfo-semiologice sînt imposibile în cazul artei, problema rămîne deschisă. Nici în definirea cu-vîntului nu există o unanimitate de opinii, ceea ce nu-l împiedică, spune cu justețe R, Jakobson, «să aibă, ca entitate, o realitate concretă și vie », Vom putea, cred, identifica șl defini semnul estetic (estemul) dacă vom adopta un punct de vedere strict operațional, așa cum s-a procedat șl în elaborarea altor concepte similare: gestem, vestem, gustem.
Contestarea, cu argumente de ordin structural, a statutului de limbaj al artei pornește de la confundarea
limbajului cu limba (de altfel, M. Dufrenne folosește termenii «langage» și « langue » fără să facă distincția cuvenită), pretinzându-se (nemărturisit) tuturor tipurilor de limbaj să aibă caracteristicile structurale ale limbii. Argumentarea eșuează dintr-o dilemă: sau se ajunge la eliminarea din sfera limbajului a tuturor (sau aproape tuturor) sistemelor de semne cu caracter nelingvistic (astfel, gesturile n-ar constitui o formă de limbaj pentru că nu au decît « mono-articulare », dar nici cinematograful, întrucît aici întîl-nim «tripla articulare»), sau toată demonstrația este îndreptată împotriva ideii că arta ar fi o formă a limbii, idee pe care nimeni n-a susținut-o. întrebarea dacă arta are sau nu caracterul unui limbaj nu poate căpăta răspuns decît dacă se acceptă că particularitățile structurale sînt, în acest caz, secundare și că răspunsul trebuie dat pe baza unui criteriu funcțional (aici funcție = rol). Altfel spus, trebuie să ne întrebăm mai întîi dacă opera de artă este capabilă să transmită

receptorului semnificațiile a căror nevoie de comunicare a resimțit-o artistul creator. Cu precizările cunoscute referitoare la specificul comunicării artistice (imposibilitatea codificării și modificării exacte a informației estetice, caracterul matricial al canalului etc.), estetica semiotică și cea informațională au reîntărit răspunsul afirmativ pe care îl dă acestei întrebări întreaga istorie a artei. Contestarea tezei că arta este o formă de limbaj promovează — implicit sau explicit — punctul de vedere opus. Simbolul artistic, afirmă S. Langer, nu reprezintă; el se prezintă pe el însuși, este un « presentational Symbol». Pentru omul care vorbește, s-a mai spus, cuvintele sînt instrumente, pentru poet nu; poetul nu «ar utiliza» cuvintele ca mijloc de comunicare, ci ar crea din ele « fraze-obiect ». « Limbajul » artei se inventează în momentul creației, opinează P. A. Michelis.

Este interesant de observat că atari poziții teoretice se sprijină aproape în exclusivitate pe argumente și exemple furnizate de arta modernă, și — din cîmpul acesteia — cu precădere de muzică, poezie, pictură, sculptură. Faptul denotă o atitudine axiologică implicată, transformarea unor particularități ale artei actuale în criterii estetice de valoare, ignorarea nemărturisită a unor modalități de existență prin care arta s-a manifestat timp de multe secole. Atitudinea poate fi apreciată drept în primul rînd o abdicare de la condiția de sinteză filozofică a demersului teoretico-estetic. Pentru ceea ce ne interesează în prezentul articol ne vom opri asupra unei alte semnificații a acestei situații. Negarea statutului de limbaj al artei, este, între altele, un simptom al unor particularități ale vieții artistice contemporane, în speță a binecunoscutelor dificultăți pe care le întîmpină arta actuală In drumul său către consumator, al aspectelor relativului divorț între artă șl public, Firește, faptul are explicații multiple și ele nu pot fl dezvăluite decît dacă ne referim concret la o anumită mișcare artistică, la un anumit moment istorico-geograflc al comunicării etc. Dar, departe de a infirma teza că arta nu este o formă de
limbaj, ea demonstrează, dimpotrivă, că artistul de azi e conștient că arta este in primul rînd limbaj și că aceasta πυ-í doar o teză teoretică, ci și o problemă de creație artistică.

Făurarul de frumos din epoca noastră simte o acută nevoie de originalitate; el vrea să comunice propriul său univers ideatico-afectiv, reacțiile și judecățile sale asupra lumii, vieții, asupra lui însuși. Această intenție se asociază cu conștiința lucidă că ea nu se poate realiza decît operînd în planul expresiei artistice. în acea dublă intenție a stilului — tranzitivă șl intranzitivă — de care vorbește Tudor Vianu, creatorul de azi pune cu decizie accentul pe al doilea termen. Temă, subiect, motiv, idee etc. toate sînt, dacă nu eludate, în orice caz subordonate expresiei. Este fals să se considere că pe artistul de azi nu-l interesează dacâ și ce comunică ; el știe însă că la aceste întrebări nu va putea da un răspuns mulțumitor decît după ce a răspuns la întrebarea cum comunică, în acest sens, în creația artistică actuală semnul precede semnificația. Și mai falsă e prejudecata că artistul contemporan desconsideră publicul. Tipul creatorului care-și încredințează mesajul viitorimii mai receptive a dispărut odată cu veacul trecut. Daca omenirea a suspinat cîndvaaflînd că și civilizațiile sînt muritoare, acum acceptăm fără melancolie ideea că majoritatea valorilor sînt efemere. Acceptînd să înlocuiască uneori bronzul și marmura cu hîrtia și chiar ghiața, creatorul a optat implicit pentru hic et пипс. Numai că arta actuală nu înțelege

săcîștige publicul renunțînd la ceea ce ea consideră drept principalul atribut al valorii sale: expresia înnoitoare.
în epoca noastră are Ioc o anume reierarhizare a funcțiilor în limbajul artistic. în arta pe care o denumim comod «tradițională» preeminența uneia sau alteia dintre funcțiile limbajului — semantică, expresivă, axiologică sau comunicativă — depindea de ramură artistică, de gen, specie etc. Atenția se concentrează în prezent asupra funcției expresive, ca excelență a structurii semnificanților. Ceea ce s-a petrecut în muzică cu secole în urmă, cînd muzica și-a cucerit independența față de text, dobîndind deci o existență specifică, se petrece de trei sferturi de veac în pictură, sculptură, în film, arte care asemenea se «deliteraturizează»; procesul are loc și în literatură, însă pe alte coordonate. Oricum, în limbajul artei contemporane funcția expresivă a căpătat o poziție regentă, ea prevalînd asupra celorlalte, subordo-nîndu-se, influențîndu-le și chiar absor-bindu-le.
E un cîștig în specificitate, în forța de șoc a imaginii etc. dar în același timp o îngustare a surselor din care se constituie valoarea estetică, o subminare a însuși rostului principal al artei ca formă de limbaj : acela de a comunica.
Negarea statutului de limbaj al artei are ceva comun cu supraaprecierea importanței specificității — realizată în primul rînd prin dimensiunea sa expresivă -- a limbajului artistic: sînt manifestări ale unei false conștiințe de sine estetică a timpului nostru.
RADU CEZAR

BENEDICI
GĂNESCU
moi de
pur și a Cûrç Zdți invi timi nu asì rr vize « ca
CENTAURUL Șl METROPOLITANUL
«în noua lume a ideilor, categoria de centaur conlucrează cu aceea, mai modestă, de metropolitan », scria Camus pe marginea mitologiei civilizației. Benedici Gănescu își instituie opera — iconografìe și conotație — în spațiul psihic al acestei geneze a miturilor. Vocația lui pentru locul poetic de la întîlnirea dintre buf și tragic e o consecință generată (pe fondul însușirii misiunii critice a artistului) de ciocnirea obiectivă dintre termenii umanismului clasic și perspectiva cibernetică a vieții moderne. Imageria e deci dominată de «fantasticul hibridării », înregistrează dualismul uman-mecanic drept variantă a perechii spirit-materie. Cum «între imagine și simbol e doar un pas », aceste figuri devin de la sine simboluri cu funcție mitologică. Benedict Gănescu figurează viziunea « hibrid » printr-un limbaj de metodică ambiguitate. în aparatul iconografic profilează un bestiar tehnicizat, feeric sau terific, după cum cere tema, dar, oricum, hotărît să autentifice estetic miraculosul ca linie de start a discursului moral. Schimbul metabolic dintre energia vitală și energia mecanică animă coregrafic-burlesc aceste înființări. însăși funcția producătoare de mit e practicată cu un fel de ceremonioasă bănuială critică.
Artistul proiectează asupra iconografiei atitudini poetice extreme — suavitatea elogiului și ferocitatea mizantropiei explicitate abundent prin semne emblematice dintr-un lexic personal.
Dacă desenul, în pofida gustului pentru enormitate, nu se lasă calificat drept « caricatură », aceasta se poate explica — folosind un

subtil distinguo al lui Blaga—prin faptul că imaginea are ca termen de referință absolutul conceptului de umanitate și nu un model imediat, particular.
La nivelul stilului, factorul care realizează acest raport, procurînd fantasmei o legitimare ontologică, e traseul linear, mai expresiv decît însăși forma pe care o articulează. O linie cu duet egal, afectînd mecanicitatea, dar și subliniind afectarea, așa îneît ni se spune limpede că insensibilitatea, egalitatea cu sine a gestului grafic e o mască, un rol, nu e realitate. O mască de obiectivitate, agent al convenției într-o narație de ordin brechtian (în care, după Barthes, interesează desfășurarea, nu deznodam intui).
Desfășurarea epică: iată deliciul și asceza acestei lineaturi care acreditează hibridul om-mașină. (Acreditare vizînd naivitatea de grad doi a unui ins dedat miracolelor, ca în gluma cu barmanul care nu se miră cînd aude calul cerînd whisky ci doar cînd calul cere două măsline.)
Linia aceasta atît de circumspect obiectivă îneît vrea să pară ștanțată își denunță resortul psihic prin însăși programatica despersonalizare; acționează, vădit, resortul ironiei, sursă de valoare estetică. (Seria de desene publicate anul acesta în «Săptămîna» e doar o aplicare profesionalizată a acestei ironii, angajată în istoria ideilor, denun-țînd acrimonios non-sensuri.) Desenator pur-sînge, rasa graficianului se dovedește în vitalitatea și «valoarea de adevăr» pe care linia o transferă imagerie'». Traseul pare autonom și automat — re-conform unui program de inițiative, cibernetică mimată în stil, de fapt inversată: o natură benefică jucîndu-se condescendent cu artificiul. Astfel linia produce, așa cum se cuvine unei mașini de exprimat, un limbaj al cantității: o prolifică mulțime de semne, un cifru cu valoare obiectivă, o funcție semnificativă/ornamentală, ușor încadrabile fenomenologic în tehnicile de activare a efectului intrinsec scriiturii,
In tot acest proces al formei, Gănescu rămîne un moralist (vezi antropomorfismul constant, principiu de stilizare, metaforă și fabulă), care atacă flxa-țiuniie, «les idées reçues», poncifele personalității și apără și legitimează miracolul vieții generoase, care adoptă în matricea ei înseși protezele de civilizație. în conflictul dintre natură și ficțiune, cea dintîi învinge, naturalizînd ficțiunea, Persiflajul topit în timbrul liniei indică, buf, cum « progresul rațiunii » nu desființează natura, ci e recuperat de ea, asimilat modelelor cosmice de funcționare, Ironia vizează « categoria metropolitanului », grația vizează « categoria centaurului ».
ANCA ARGHIR
1—4 Ilustrații (desene în tuș)

CENTAURUL ȘI METROPOLITANUL
«în noua lume a ideilor, categoria de centaur conlucrează cu aceea, mai modesta, de metropolitan » scria Camus pe marginea mitologiei civilizației' Benedici Gănescu își instituie opera - iconografie și conotație —în spațiul psihic al acestei geneze a miturilor. Vocația lui pentru locul poetic de la întîlnirea dintre buf și tragic e o consecință generată (pe fondul însușirii misiunii critice a artistului de ciocnirea obiectivă dintre termenii umanismului clasic și perspectiva cibernetică a vieții moderne Imageria e deci dominată de «fantasticul hibridării », înregistrează dualismul uman-mecanic drept variantă a perechii spirit-materie. Cum «între imagine și simbol e doar un pas », aceste figuri devin de la sine simboluri cu funcție

mitologică Benedici Gănescu figurează viziunea «hibrid» printr-un limbaj de metodică ambiguitate. în aparatul iconografic profilează un bestiar tehnicizat, feeric sau terific, după cum cere tema, dar, oricum, hotărît să autentifice estetic miraculosul ca linie de start a discursului moral. Schimbul metabolic dintre energia vitală și energia mecanică animă coregrafic-burlesc aceste înființări. însăși funcția producătoare de mit e practicată cu un fel de ceremonioasă bănuială critică.
Artistul proiectează asupra iconografiei atitudini poetice extreme — suavitatea elogiului și ferocitatea mizantropiei explicitate abundent prin semne emblematice dintr-un lexic personal.
Dacă desenul, în pofida gustului pentru enormitate, nu se lasă calificat drept «caricatură», aceasta se poate explica — folosind un subtil distinguo al lui Blaga — prin faptul că imaginea are ca termen de referință absolutul conceptului de umanitate și nu un model imediat, particular.
La nivelul stilului, factorul care realizează acest
raport, procurînd fantasmei o legitimare ontologică, e traseul linear, mai expresiv decît însăși forma pe care o articulează. O linie cu duet egal, afectînd mecanicitatea, dar și subliniind afectarea, așa îneît ni se spune limpede că insensibilitatea, egalitatea cu sine a gestului grafic e o mască, un rol, nu e realitate. O mască de obiectivitate, agent al convenției într-o narație de ordin brechtian (în care, după Barthes, interesează desfășurarea, nu deznodămîntul).
Desfășurarea epică: iată deliciul și asceza acestei lineaturi care acreditează hibridul om-mașină. (Acreditare vizînd naivitatea de grad doi a unui ins dedat miracolelor, ca în gluma cu barmanul care nu se miră cînd aude calul cerînd whisky ci doar cînd calul cere două măsline.)
Linia aceasta atît de circumspect obiectivă îneît vrea să pară ștanțată își denunță resortul psihic prin însăși programatica despersonalizare; acționează, vădit, resortul Ironiei, sursă de valoare estetica. (Seria de desene publicate anul acesta în «Săptămîna» e doar o aplicare profesionalizată a acestei ironii, angajată în istoria ideilor, denun-țînd acrimonios non-sensuri.) Desenator pur-sînge,
rasa graficianului se dovedește în vitalitatea șl «valoarea de adevăr» pe care linia o transferă imageriei, Traseul pare autonom șl glat conform unui program de iп'цiaiive rnirnată în stil, de fapt inversată jucîndu-se condescendent linia produce, așa cum exprimat, un limbaj al mulțime de semne, un l
o funcție semnificativă/or namentală, ușor încadi abile fenomenologic în intrinsec scriiturii
în tot acest proces al formei, Gănescu ramîne un , principiu care atacă fixa-*
Astfel
automat — re-I, cibernetică : o natură benefică cu artificiul.
se cuvine unei mașini de 1 cantității: o prolifică cifru cu valoare obiectivă,
de activare
V
moralist (vezi antropomorfismul constant, de stilizare
țiunile,
și apără și legitimează
zație. In conflictul dintre natură și ficțiune, cea dinții învinge, naturalizînd ficțiunea. Persiflajul topit în timbrul liniei indică, buf, cum « progresul rațiunii » nu desființează natura, ci e recuperat

de ea, asimilat modelelor cosmice de funcționare. Ironia vizează « categoria metropolitanului », grația vizează « categoria centaurului ». metaforă
«les idées reçues», pornitele personalității T w - miracolul vieții generoase, care adoptă în matricea ei înseși protezele de civili’
ANCA ARGHIR
PAGINI DE ANTOLOGIE
ESTETICA LUI MIKELI
Analiza operei lui Mikel Dufrenne* dezvăluie pregnant actul angajării sale în efortul cvasi-generalizat de revizie a fundamentelor filozofice ale gîndiril estetice și, deopotrivă, permanenta preocupare de a construi și institui — din perspectiva noilor sinteze științifice — un nou mod de a aborda și gîndi fenomene estetice în general și fenomenul artistic în special. «Fenomenologia experienței estetice» și « Poeticul » — lucrări complementare, de altfel — sînt din acest unghi de vedere revelatorii.
M kel Dufrenne este, mărturisit, fenomenolog, dar nu oficiază pe altarul meta-rzicu fenomenologice. Suplețea și receptivitatea poziției sale raționalist-umaniste
— unanim recunoscute și prețuite — au conlucrat la circumscrierea unui spațiu ce cercetare în care omul — ca ființă generică — i s-a impus ca principiu prim. Departe de a se mulțumi cu o judecată globală și facil edulcorată asupra omului M ke Dufrenne pornește și rămîne în sfera experienței reale a omului. în vizi unea, filozofului și esteticianului francez experiența reală a omului rămîne însă în stadiul de pură abstracție fără studiul noilor forme prin intermediul cărora omul modern își reglementează relațiile cu sine, cu universul și — mai ales
— fără studiul, aprofundat și metodic, al modificărilor de structură — efective și categoriale — generate de aceste forme.
Generoasa deschidere către experiența reală a omului — acesta mi se pare a fi « conceptul » care coordonează poziția raționalist-umanistă și civică a gînd¡torului, motivul său fundamental de reflecție și. neîndoielnic, cadrul care susține validitatea soluțiilor și sintezelor sale.
Să consemnăm — în această ordine de idei — că îndeosebi studiul «obiectului estetic » și a! «experienței estetice » prilejuiește esteticianului o prospecțiune teoretică, hotărît, monumentală. Nu atît prin complexitatea și întinderea de investigație, cît prin fecunditatea perspectivei de la nivelul căreia sînt abordate noțiunile în discuție.
Obiectul estetic se constituie — în viziunea lui Mikel Dufrenne — ca fenomen de relație. Pentru a se produce în lumea oamenilor, notează esteticianul, obiectul estetic trebuie să mobilizeze deopotrivă viața estetică a creatorului și experiența estetică a spectatorului. Punîndu-și, în consecință, întrebarea: cum se produce și cum există obiectul estetic în lumea omului, Mikel Dufrenne consideră că cercetarea trebuie să ia în considerație, în primul rînd, «experiența estetică a spectatorului », pentru că această experiență — în echitatea ei de « experiență perceptivă » ne impune s-o definim prin obiectul care o susține, Dar acest obiect, la rîndul său, cum poate fi definit? Pentru a repera și defini obiectul experienței estetice a spectatorului - deci obiectul estetic — nu poate fl invocată, spune Mikel Dufrenne, opera de artă așa cum aceasta apare la nivelul activității
* Estetic ¡anul francez И tel Dufrenne — ttrălucií reprezentant al gîndlrli filozofico șl cclotlce Gor.tfcfnporar.e — t-a rtâxut în anul 1910, Dup4 aЬЬoIvirca Școlii Normale Superioare ce consacra ttudiilcr

filozofice și estetice și, deopotrivă, carierei universitare, irete autûzl profesor de filozofie ș< estet cá L Facultatea de Litere și Științe Umane din Nanterre a Universității din Paria, Alături de Etienne Souriau conduce publicația franceză de specialitate — unanim apreciata flevuo d'est/iă-ti-jue — desfășoară o susținută activitate științifică Internaționala ca membru al Comitetului Internațional de Estetică. Hiktl Dufrenne este cunoscut, mal ales, prin clteva lucrări de lejry interes teoretic dintre care c,tărn, ca fundamentate In materie: «P/iènomrfno/ogie de l'oxpor lenco estliú-nque* în două volume, Paris PU F. 1953 (a doua ediție în 1967) șl «le pciël/que», Paris, PUT 1963. Remarcăm, ce asemenea, lucrările; «Karl Jateen t(la Phlloiophlo da Гохиипса » en collaboration avec Paul Ricoeur, Pdris, I Etions du Seuil, 1947; «la persond/ttf da base. Un concepì sociologique», PUF. 1953 (2e édition 1966); «la notion d'aprlorlsm» Parli, H.UT 1959; «Longuoge ond Philoiophy », (Jloornngton, Indiana Umvcrvity Prcts, 196 E «Jalom», de Haye, Niyhoff, 1966; «Esthétique ti philosophie », Parit, F:d, Kl ncksicck, 1967.

artistului, pentru că «obiectul estetic nu poate fi definit, el însuși, decît ca un corelat al experienței estetice », Dar iată un mod circular de a defini noțiunile în discuție: trebuie să definim obiectul estetic prin experiența estetică și experiența estetică prin obiectul estetic, Este, desigur, un cerc acesta — urmează Mikel Dufrenne — dar nimic paradoxal în faptul că tocmai în acest cerc se află «întreaga relație obiect-subiect », Cum trebuie să interpretăm această relație7 - Conferindu-i, mai întîi, o întemeiere filozofică și anume: «corelația obiectului cu actul care îl sesizează nu subordonează obiectul acestui act; se poate deci repera obiectul estetic considerînd opera de artă ca un lucru al lumii, independent de actul care îl vizează ». De aici, întemeierea metodologică a demersului analitic: experiența estetică a spectatorului trebuie subordonată obiectului estetic și nu obiectul estetic experienței estetice, Dacă, altfel spus, obiectul estetic nu poate fi gîndit decît în legătură cu percepția care apare, el nu poate fi redus la această aparență, întrucît obiectul estetic comportă un în sine. Percepția estetică, pe de altă parte, «fondează obiectul estetic dar supunîndu-i-se lui : ea îl încheie, într-un fel, ea nu-l creează», Ieșim din cercul de mai sus —- precizează Mikel Dufrenne — operînd distincția între ceea ce aparține obiectului și ceea ce aparține subiectului : definind mai întîi obiectul ca obiect pentru percepție și percepția ca percepție a acestui obiect,

lată doar schița principalelor aspecte filozofico-metodologice implicate în definiția noțiunilor la care ne-am referit.

Problema imediat următoare privește relația: operă de artă — obiect estetic. Printr-o rațiune de fapt — notează Mikel Dufrenne — opera de artă nu se identifică cu obiectul estetic : opera de artă nu umple întregul cîmp al obiectelor estetice; ea nu definește decît un sector privilegiat, dar restrîns. De asemenea, printr-o rațiune de drept: dacă obiectul estetic nu se poate defini decît prin referință, fie chiar și implicită, cu experiența estetică, opera de artă se definește în afara acestei experiențe și ca ceea ce o provoacă. Opera de artă și obiectul estetic pot fi însă identice « în măsura în care experiența estetică vizează și atinge precis obiectul care o provoacă ». împrejurarea poate fi ușor înțeleasă — urmează Mikel Dufrenne — pentru că opera de artă, așa cum este ea în lume, poate fi sesizată de o percepție care neglijează calitatea estetică. Ce este deci, obiectul estetic? Este « obiectul esteticește perceput, adică perceput ca estetic ». în aceasta constă diferența între opera de artă și obiectul estetic. « Obiectul

estetic — subliniază esteticianul francez este opera de artâ. perceputa ca operò de artă, operă de artă care obține percepția pe care ea o solicită și pe care o merita și care se împlinește în conștiința docilă a spectatorului; pe scurt, obiectul estetic este opera do artâ percepută ». E. desigur, subînțeleasă ideea că «si cepțle estetică adecvată realizează calitatea estetică . __________.
aici șl un posibil criteriu al percepției estetice : scopul percepției estetice -servă în acest sens Mikel Dufrenne ■ ______
constituantă a obiectului său. Șl dacă vrem să defin presupunem că numai o percepție estetică exemplară îl poate face să nu este arbitrar - adaug» esteticianul si enunțăm criteriul acestei percepții : a este percepție prin excelență, percepția pură care nu are alt scop decît pro-a«a ta eue ăaită'si P™°cШ de °pera de artâ "um
aceasta eslu făcută șl așa cum poate fi ea In mod obiectiv descrisă »
Determinările de mai sus creează însă o dificultate : cum vom determina ceea ce este operă de artă șl merita să devină pentru noi obiect estetic ? Mikel Dufrenne tiebule observat se dispensează, neîndoielnic justificat, de orice definiție cu pretenție de absolut a operei de artă: sînt opere de artă - observă el -
__ « singură o per-a obiectului estetic ». De servă tn acest sens Mikel Dufrenne - «nu este nimic altceva'decît dezvăluirea Л™»*,.___........
__ i fim obiectul estetic trebuie să
apară; și

DUFRENNE
OBIECT TEHNIC
ȘI OBIECT ESTETIC1

acelea care sînt unanim consacrate și care ne conduc în mod sigur la obiectul estetic și la experiența estetică. Fără un criteriu? E de prisos să căutăm un criteriu intrinsec al operei autentice, acel mult și invocat quid proprium pentru că acesta nu poate fi decît frumosul. Or, în studiul obiectului estetic ne putem dispensa și de un concept al operei de artă și de un concept al frumosului : niciodată nu definim frumosul, — observă Mikel Dufrenne — ci constatăm ceea ce este obiectul. în orice enunț asupra obiectului estetic frumosul este subînțeles, Mikel Dufrenne invocă însă și alte argumente cum ar fi : marea extensiune a conceptului de frumos, relativismul implicat în definirea acestuia, dacă, de pildă, îl abordăm din perspectivă axiologică sau din perspectiva gustului. Sînt, desigur, argumente hotărîtoare, dar nu sînt singurele, și nici cele mai importante. Faptul ne apare cu deosebire evident în momentul cînd cerem detalierea uneia din propozițiile transcrise mai sus și anume : « obiectul estetic este opera de artă percepută ». Problematica obiectului estetic este scoasă deci din sfera determinărilor filozofice și așezată în ordinea sensibilității : obiectul estetic se dezvăluie ca natură sensibila în primul rînd pentru că « opera de artă percepută » înseamnă mișcarea operei către propriul ei sens. Or, acest sens — observă Mikel Dufrenne — nu apare decît în plenitudinea sensibilului, reclamînd deci «actul comun al celui care simte și a ceea ce este simțit ». Obiectul estetic — conchide esteticianul francez — este opera de artă așa cum o sesizează experiența estetică. Consecința, în ordine metodologică, va fi formulată astfel : interogîndu-ne asupra operei de artă, descoperim obiectul estetic : pentru a cunoaște opera ea trebuie să fie prezentă ca obiect estetic; în funcție de obiectul estetic vorbim despre operă; «opera de artă—consemnează Mikel Dufrenne are ca scop obiectul estetic

și ea se înțelege prin el », Problematica - în ordine teoretică și critică
— a obiectului estetic, conchide esteticianul, nu poate fi pusă, gîndită și rezolvată decît în și din interiorul metamorfozei pe care o presupune, în mod necesar, relația operă de artă — receptor. Această metamorfoză — adaugă Mikel Dufren-ne — «își are temeiul în conștiință, care deși pe cît posibil mai discretă și mai docilă, realizează, totuși, trecerea obiectului de la întuneric la lumină, de la starea de lucru la starea de perceput », Aceasta nu înseamnă că obiectul estetic se retrage dizolvîndu-se în sfera unei conștiințe pure, Dimpotrivă, actul de transcendență al conștiinței se constituie ca sens în primubrînd-da nivelul lealității intrinseci a operei și, deopotrivă, la nivelul relației pe care însuși actul de transcendență al conștiinței o construiește — și anume în mod necesar cu spațiul de sensibilitate estetică și axiologică istoricește dat, Mikel Dufienne abordează obiectul estetic în semnificația sa cea mai umană, îl va însoți insă de determinări cît mai exacte în propria sa atmosferă* analiza obiectului estetic ca sensibil, ca obiect reprezentat și ca lume exprimată1, analiza percepției estetice ca prezență, reprezentare și reflexie: unitatea și autonomia obiectului estetici raportul subiect (temă) — expresie la acest nivel; tensiunea dintre percepție și «în șinele » obiectului estetic: noțiunile de « realitate » șl « irealitate » la nivelul structurii obiectului estetic; raportul dintre forma operei de artă șl forma obiectului estetic; analiza obiectului estetic în raport cu alte tipuri de obiecte ca expresii ale unor alte ipostaze ale creativității umane iată numai cîteva din coordonatele de investigație care înscriu cercetările Iul Mikel Dufrenne — din acest domeniu — în rîndul contribuțiilor superioare ale gîndlrli estetice contemporane,
DUMITRU MATEI
Activitatea tehnică și activitatea estetică sînt două moduri fundamentale ale prax/s-ului. Discernabile, nu întotdeauna divergente și adesea solidare: olăria neolitică ne dezvăluie, în felul ei, mai înainte chiar de a se fi elaborat conceptele frumosului și utilului, problemele esteticii industriale? în felul ei, deoarece olarul a gîndit vasul așa cum un inginer gîndește un pod sau un automobil? L-a gîndit cum îl gîndește astăzi vizitatorul muzeului? Acest vas este solidar cu intenția care a prezidat producerea sa? Două aspecte se propun, astfel, reflecției: putem examina, pe de o parte, activitățile în ele însele sau produsul lor. Pentru a studia, pe de altă parte, raporturile acestor termeni, putem opera fie o analiză genetică, fie o analiză fenomenologică. Aceste căi nu sînt, de altminteri, cîtuși de puțin exclusive: nu se poate studia o activitate fără ceea ce ea produce, cu atît mai mult cu cît, cum spunea Husserl, analiza noetică a intențiilor nu se poate dispensa de analiza noematică a obiectului.
Obiectul tehnic nu se definește ușor; există o distanță de la bastonul de săpat la plug, de la ferăstrău și ciocan la banda de asamblaj. O aceeași intuiție tehnică — conducția asimetrică ce definește dioda, mașina cu vapori — nu numai că nu se naște din nimic, dar declanșează, din momentul cînd este descoperită, o istorie în decursul căreia, pentru a se concretiza, ea nu se manifestă în multiple obiecte. Simondon 2 distinge printre diversele forme ale obiectului: elementul (supapa), individul (motorul), ansamblul (complexul industrial) — forme cărora li se poate adăuga mediul tehnic în totalitatea sa. Se poate propune însă și o altă distincție: aceea dintre obiectul tehnic și obiectul de uz. Pe de o parte, utilul: mașina, uzina; pe de alta: costumul, mobila, locuința. Aceste două tipuri de obiecte prezintă ca

trăsătură comună faptul de a fi fabricate, de a atesta tehnicitatea și de a servi. în același timp, și ca mijloace șl ca scopuri, Ceea ce le diferențiază constă în aceea că, în timp ce obiectele secunde constituie deja produse care își găsesc scopul imediat în consumație și bucurie, primele se înscriu în circuitul producției și servesc o acțiune care vizează alte scopuri; aceasta pentru că ele solicită, de asemenea, cunoașterea și complicitatea omului care trebuie să le servească în timp ce ele însele îl servesc : muncitorul trebuie să poată regla și întreține mașina, așa cum cavalerul însuși țesăla și înșăua calul mai înainte de a-l încăleca; ceea ce nu înseamnă însă că el trebuie să devină sclav : această relație inumană pe care tehnicitatea autentică o recuză, chiar dacă ea a fost posibilă la un anumit stadiu al dezvoltării tehnice, n-a fost impusă- muncitorului decît prin sistemul social, prin violența capitalistă. (, < «) Pe de altă parte, obiectul tehnic poate deveni obiect de uz, o navă sau un automobil sînt obiecte tehnice nu numai pentru constructori, dar și pentru marinar și mecanic dacă le cunoaște și le servește tehnic. Г: lesne de observat că obiectul de uz este acela care poate procura mult mai ‘ et phllwsphie». Ed. Klinçksleck Paris, 1967.
uilbort.Simondon, La mande des objets, Paris.
ANDY WARHOL: Tornato soup (1965)
ușor plăcerea, adăugind utilului agreabilul și probabil frumosul. în timp ce obiectul tehnic, riguros aservit exigențelor funcționale in fabricație și exploatare, nu poate fi frumos decît dincolo de aceste trăsături, deci nu fără premeditare.
Dar trebuie să distingem obiectul estetic și obiectul frumos, Obiectul estetic este opera de artă care tinde exclusiv la frumusețe și care provoacă percepția estetică la nivelul căreia frumusețea va fi împlinită și consacrată - proces în afara căruia opera nu va fi mai mult decît un obiect oarecare, de exemplu un obiect comercial sau un obiect de lux. Obiectul poate fi frumos fără să vrem, adică în afara procesului de estetizare; poate fi frumos, de asemenea, fără să-și piardă virtuțile - agreabilitatea, funcționalitatea, inteligibilitatea -atunci cînd este estetizat. (...) Pot găsi frumos cîntecul păsării care îmi încîntă auzul și îmi spune ceva în legătură cu spontaneitatea animală, acest cîntec nu este însă frumos în felul în care este frumoasă cutare bucată de Messiaen : aceasta nu este acordată cu albastrul cerului sau cu parfumul pămîn-tului ca trilurile ciocîrliei; ea închide în sine principiul unei lumi care refuză orice asociație cu alte structuri sensibile; ea nu-și extrage sensul decît din sine însăși. Este evident că obiectul tehnic poate fi frumos fără să se identifice cu un obiect estetic, fără să devină o operă de artă.
GEORGE SEGAL: Vitrină de restaurant (1967) >
Să notăm însă mai întîi diferențele. Obiectul tehnic este la prima vedere anonim și abstract. Anonim chiar dacă el poartă numele unui inventator. Căci nu este același lucru cînd Diesel inventează un nou motor și Van Gogh un nou stil pictural. înscrierea însăși a obiectului în istorie diferă în ambele cazuri : obiectul estetic se naște într-un moment și într-o modalitate imprevizibilă: nu însă în afara oricărei istorii, căci el fixează fizionomia spirituală a unui popor și a unei epoci după cum o interiorizează artistul care o trăiește: deschide un viitor, el însuși imprevizibil și sinuos, pentru că depinde de întâmpinarea publicului și de reluarea operei în conștiința singulară a altor artiști. Artistul se angajează în întregime în opera sa, și aceasta este condiția datorită căreia opera are un sens și exprimă o lume ce mărturisește despre o lume; frumosul este frumos fără concept,

dar el purcede din sentimentul prin care persoana se răsfrînge în celelalte. Obiectul tehnic, dimpotrivă, purcede dintr-un concept; el nu mai este produsul unui praxis spontan și nu face apel decît la inteligența inventatorului fără să-i angajeze întreaga persoană. Aceasta, pentru că obiectul tehnic se înscrie într-o istorie logică (șî prin aceasta mai mult internațională decît națională). Așa cum arată cu profunzime Simondon, geneza obiectului se înscrie în el însuși ; « unitatea obiectului tehnic, individualitatea și specificitatea sa sînt caracterele de consistență și ale genezei sale ». Contingenței momentului istoric singular i sub vicisitudinile evenimentului, necesitatea unei deveniri
KLAPHEK : Supraomul (1962)
și de convergență se opune, logice pe care cultura tehnica n-o poate ignora. Dar obiectul tehnic nu este totuși abstract m două feluri? Mai întîi prin aceea că» asemenea scopului pe care îl servește, norma care îl guvernează îi este exterioară: sensul său nu este necesar, imanent în timp repaus, Dacă el tura sa;
formei sale.
ca obiectul de folos poate si ne spună ceva - un fotoliu ne inviti la o biserici la reculegere - un motor nu spune ignorantului nimic, comumci mecanicului, aceasta nu prin apariția sa însăși. ci prin «truc-obiectul tehnic nu e semn, el este un sistem de semne care trebuie cunoscut înaintea semnificației. Obiectul tehnic este abstract. în al doilea rînd, prin aceea ci se separi de lume și, pentru a o stipîni. tinde si o faci prin vio-punie 7Ti ST* aUt0n'0bllul **** W. calea ferata stri-
luneu I °b,eCtU1 tehnÌC SerVe’te tn m°d di«« cunoașterea,
luneta, microscopul, contorul Geieer - aeevsH
vi..,,» aceasta este o cunoaștere care
Z n t P ea ,Um" * tare substituia “ «">
ObTu e SaU Pe ₽Oet' n0'Ura naWWd a «,Ui — ° amenajează, (...) tate I
rins < V ° necesi-
₽ du e n\ T’0"11'"' SenSÌbìlul - în obiectului estetic -e produce inși la punctul de convergenti, la nivelul relației dintre cel care oZ:. Zi e eSt° (aU P0Ìnt de COnVWe du ~t et du senti): obiectul estetic nu se realizează decît în și prin percepția estetici: aceasta nu
22
este adewW» de Altminteri, pentru orice lucru perceput? Această geneză se \л împlini cu attt mai ușor cu cît se produce, cel mai adesea, într-un vas închis, înseamnă că obiectul estetic trebuie să fie. din acest unghi de vedere, de asemenea abstract? Sartre, într-un limbaj diferit, îl numește ireal pentru că obiectul estetic reclamă neutralizarea lumii reale; dar probabil că Sartre este mai atent la subiectul operei decît la materia sa; dacă, de exemplu, Carol al Vlll-lea este într-adevăr ireal, portretul său nu este ireal. Dacă obiectul estetic se separă ne transforme : acest lux nu este nici superfluu și nici superficial. Dincolo de avatarurile pe care le generează tehnica și în care se desfășoară dialectica omului și a lumii, realizăm o întoarcere la ceea ce constituie fundamentul acestei dialectici, adică la unitatea omului și a lumii, unitate probabil pentru totdeauna pierdută — din moment ce omul recurge la limbaj și din moment ce imaginea se separă de fond — dar mult mai aproape de vîrsta magiei și reapropiata de noi prin magia artei. Se poate observa, deci, diferența între tehnic și estetic.
de lume, aceasta întrudt el revendică o atenție exclusivă și pentru că poartă în el o lume care are un sens și un posibil al lumii reale,
(...) In orice caz, dacă, pentru a se realiza, obiectul estetic solicită asocierea noastră în scopul de a sesiza gestul și de a

pătrunde în lumea creatorului, aceasta pentru că el se adresează sentimentului și nu acțiunii noastre: o bună înțelegere a artei nu suscită o dialectică, și cu atît mal puțin o antl-dlalectlcfl, de care vom li afectați prin rezultatul propriei noastre operații, Relația cu obiectul estetic este o re· la',c fericita pentru că este un
lux , , , ; dar ea ne angajează profund și poate să
obiectul tehnic este totodată, în raport cu lumea, separat și séparant, și el însuși divizat deasemenì, în timp ce obiectul estetic este unul și ne invită la o nouă unitate cu lumea. Totuși această analiză este parțială. Existența obiectelor intermediare - obiectele uzuale - șl apropierea care se face astăzi deliberat între tehnică și artă, ne impune să o reluăm.
Obiectele de uz nu sînt obiecte tehnice; dar producerea lor implică tehnici adesea extrem de elaborate; cuptoarele de oțel, țesăturile, betoanele. Obiectele de uz pot li însă în mod spontan frumoase, așa cum poate fi frumos un garaj

uu o cuirasă și. deseori, în felul obiectului estetic, cu premeditare cum sînt fi u-moase o catifea, o amforă, sau un palat; se va vorbi atunci de arte minore și chiar, dacă ne referim la arhitectură, majore: în producerea lor care este partea tehnicii și partea arteiÌ Aceeași problemă se pune și pentru obiectul tehnic pro-priu-zis Apropierea obiectului estetic poate fi concepută în două feluri. Mai întîi obiectul estetic tinde să devină obiect tehnic. Or, acest luci u n-ar putea avea loc decît în măsura în care vom defini obiectul tehnic, și anume in mod strict, ca mijloc de acțiune asupra materiei înscrise în circuitul producției. (Dacă ne servim de muzică pentru a îndulci moravurile sau de pictură pentru a descifra diferite boli nervoase, aceasta înseamnă însă numai o folosire maiginală a operelor de artă. Tehnicile pedagogice sau psihiatrice nu aparțin, pe de altă parte, tehnicii în sensul precis sub care o înțelegem aici.) $i se înțelege de ce: frumosul, cum spune Kant, este dezinteresat; experiența estetică cere imperios neutralizarea lumii reale și respinge orice acțiune imediată în această lume prin mijlocirea obiectului estetic. Tot ceea ce se poate spune – și aceasta este esențial – se poate rezuma astfel : pentru producerea sa obiectul estetic recurge întotdeauna la mijloacele tehnice. Aș evoca două exemple: arhitectura si muzica concretă - fără să mai luăm în seamă tehnicile de reproducere sau de înregistrare care, nu numai că permit difuzarea operelor, dar le conferă, cîte-odată. o nouă viață . . . Muzica experimentală se revendică în primul rînd de la tehnică: aceasta îi furnizează o nouă materie: zgomotele sînt filtrate, convertite in sunete, stocate, și muzicianul lucrează direct asupra lor, în loc să lucreze asupra unui instrument – care este deja el însuși un obiect tehnic – sau chiar, dacă memoria sa auditivă este destul de vie, asupra hîrtiei. Evident, această extindere a spațiului sonor poate conferi o nouă orientare muzicii : un nou vocabular. o nouă sinteză și probabil o nouă semantică. Dar actul creator nu va fi, prin aceasta, radical schimbat: între posibilitățile care se propun, pe măsură ce opera se constituie, gustul este acela care decide în mod suveran și anume în funcție de vocația operei care constă în a fi ea însăși gustată. în ceea ce privește arhitectura, aceasta produce obiecte uzuale care tind să devină obiecte estetice. Pentru producerea obiectelor sale arhitectura utilizează tehnici de fabricație și de manipulare a materialelor din ce în ce mai elaborate, tehnici care impun noi forme și, atunci cînd conștiința acestor posibilități este clară, к

I generează un nou stil, așa cum descoperirea uleiului a generat un nou stil în
F pictură. Asemănătoare este pretutindeni incidența tehnicii : ea furnizează noi
mijloace, dar aceste mijloace, la rîndul lor, generează scopuri și, de asemenea, scopuri estetice. Dezvoltarea tehnicii dezvăluie artei noi orizonturi și nu numai activității artistului care va fi dotat cu noi mijloace de expresie, ci și sensibilității spectatorului care descoperă noi domenii. Avionul sau batiscaful solicită experiența estetică; un oraș sau un peisaj deasupra cărora zburăm, albastrul cerului deasupra norilor pot să ne vorbească mult mai mult decît frumusețile naturale văzute la suprafața pămîntului. Scafandrul este capabil « să vadă cîteodată ceea ce omul a crezut că vede ». Tehnica ne deschide larg porțile lumii : voința noastră de putere poate fi satisfăcută prin ea. dar sensibilitatea estetică poate de asemenea să se prevaleze de mijloacele ei. Cu atît mai mult cu cît voința de putere nu apare niciodată singură în problemă: ceea ce suscită efortul tehnic este tot atît de bine vechea amiciție pe care omul o simte în mod originar cu lumea și care se exprimă mai spontan în contemplația estetică și în curiozitatea științifică.
Arta are adesea nevoie de tehnici și tehnicile generează noi cercetări în ordine artistică Dar problema care trebuie să ne rețină atenția este aceea pe care o pune astăzi estetica industrială, tendința obiectului tehnic de a se oferi ca obiect estetic. Această tendință s-a manifestat totdeauna, de altminteri, în obiectul uzual, așa cum arhitectura o atestă. Dar în ce condiții un obiect oarecare poate fi frumos? Imposibilitatea însăși de a formula un canon al frumosului ne indică o primă condiție: dacă frumosul poate fi întîlnit și dovedit în afara oricăror norme într-o experiență de fiecare dată singulară, aceasta datorită faptului că el se impune de fiecare dată cu un fel de necesitate. Frumosul este finitul. Si ceea ce ne convinge de această plenitudine și de această finisare, este percepția: necesitatea este sensibilă pentru că ea rezidă în sensibil, în regatul
formelor, culorilor sau sunetelor. Dar care este această necesitate? Este o necesitate în sensibil și nu o necesitate sensibilă ca aceea a faptului brut, sau a vreunei prezențe inerte și opace care se identifică cu pura contingență, și cu at.t mai puțin o necesitate logică, a raționamentului care face abstracție de sensi Trebuie deci - și aceasta ar fi cea de a doua condiție a frumosului - ca un sens să apară în sensibil, dar totalmente imanent acestuia. Care sens? Ființa însăși a obiectului, esența sa singulară așa cum ea se pune în evidență. Esența obiectului estetic rezidă - atunci cînd el nu deține funcție practică - în mesajul pe care-l transmite, mai puțin prin ceea ce el reprezintă - atunci cînd e vorba de arta figurativă - cît prin ceea ce el exprimă. Dar obiectul uzual sau obiectul tehnic sînt ordonate din perspectiva unor anumite funcții. Ele nu sînt destinate contemplației. Sensul lor va fi acest uzaj: funcția trebuie să se manifeste in structură. Valéry distinge, astfel, printre clădiri, pe cele care nu spun nimic, pe cele care vorbesc și pe cele care cìnta. Dar ce înseamnă a cinta? Cuvmtu| sugerează că totul trebuie spus în șoaptă (à demi mot) în apoteoza grațioasă a sensibilului. Elementul de gratuitate poate fi introdus prin ornament, elementul de grație prin măsură. Căci necesitatea, care este prima condiție a frumosului, nu înseamnă de loc că obiectul trebuie redus la necesar: trebuie să acordăm drept de cetate și stilului flamboiant și stilului baroc. Dar justa măsură este dată de omul care percepe: esteticește, cel puțin,

omul este măsura tuturoi ucrurilor; cîntecul este făcut pentru ureche, o ureche inteligentă se închide proliferării ornamentului. Dar cuvîntul, aici, este pentru om, și de asemenea pentru lume. Relația cu lumea impune o a treia condiție a frumuseții. Chiar dacă obiectul frumos nu are inițiativa acestei relații și nu deschide o lume care să-i fie proprie, trebuie cel puțin să se acorde cu lumea exterioară. Astfel acoperișul de ardezie se acordă cu valul Loarei, templul lui Poséidon cu Capul Su-nion. . . Obiectul arhitectural redevine acel loc magic care ordonă căile de pelerinaj și care adună în el, totodată, forța priveliștii șl sufletul unei culturi, spațiul geografic și momentul istoric, lumea dată și lumea trăită. Aceasta este lumea care atestă necesitatea obiectului, ca și cum el însuși ar fi generat-o pentru a se explicita și perpetua.
Aceste treci condiții pot fi satisfăcute de obiectul tehnic? Două observații prealabile: obiectul tehnic nu poate, fără a se nega, să se identifice cu obiectul estetic, cu un obiect făgăduit exclusiv contemplației. El nu devine obiect estetic decît devitalizat, privat de funcționalitate, smuls din mediul său: transportarea lui într-un muzeu dezvăluie scopuri de cunoaștere mai mult decît scopuri estetice. El tinde să fie frumos după natura și în legătură cu funcționalitatea sa. (. . .) Simpla cunoaștere a funcțiilor și a funcționării lui nu este cîtuși de puțin suficientă pentru a trezi sentimentul frumuseții. Frumusețea nu este niciodată senzuală, ea este întotdeauna sensibilă; și obiectul tehnic trebuie să vorbească ochiului pentru a fi frumos așa cum el vorbește mîinii pentru a fi util sau inteligenței pentru a fi înțeles. (. . .) Singura diferență care trebuie aici remarcată între obiectul estetic și obiectul tehnic constă în aceea că obiectul estetic exercită un imperialism suveran: neutralizează întregul său mediu pentru a-l estetiza; parcul devine decor pentru statuie așa cum peretele devine fond pentru frescă. Virtutea estetică a obiectului tehnic ține mai mult de lume, atunci cînd se integrează m ea: obiectul tehnic redevine natural și săvîrșit numai în natură și prin natură, în timp ce obiectul estetic, manifestînd această necesitate glorioasă a sensibilului, este imediat natură și mai natură decît natura. . .
Raporturile dintre obiectul tehnic și obiectul estetic nu sînt reciproce: obiectul tehnic este acela care tinde să devină estetic. Dar aceasta nu implică nicidecum ideea că intre ele ar exista o diferență de demnitate șl că tehnica ar fi mai puțin nobilă decît arta. Ceea ce trebuie, dimpotrivă, observat este că frumosul nu se poate adăuga eficacității, așa cum tinereții i se poate adăuga floarea sa. decît cu condiția ca obiectul tehnic să se afirme fără umilință după logica propriei sale dezvoltări : el nu se estetizează negîndu-se. ci împlinindjse.
în românește de DUMITRU MATEI

LABORA TOR
OVIDIU
BUBĂ
Nevoia de firesc este expresia — în deplin acord cu propriile intenții — pe care Ovidiu Bubă a ales-o ca titlu a lucrării lui de diplomă pentru • obișnuita « prezentare ». în parcul unei vile, Ovidiu Bubă a distribuit, pe 17 tije metalice de mărimi variate (ce oferă soluții multiple în orientarea «vederilor compoziționale» într-un perimetru spațial) 204 bile din sticlă, de diferite dimensiuni, 3 bile cu diametrul de 34 cm, 36 cu diametrul de 24 cm, 63 cu diametrul de 18 cm, 102 cu diametrul de 13 cm. Asamblaj volumetric, pluridimensional,

ambientul astfel realizat introduce cîteva din datele unei gîndiri artistice de o remarcabilă siguranță și consecvență, la baza căreia stă – nu numai în mod declarat, – organicismul (« un pumn de molecule ce tind să ocupe un spațiu organic » încearcă el o sugestivă explicație poetică),

Refuzul inertului se însoțește cu reacția împotriva nivelării artistice datorată producerii de « medii sistematice », de la un anumit punct uniformizatoare de obicei născute din excesele efectelor industrializării artei (desigur, pentru acuratețea execuției seriilor de forme de asamblat, el se folosește din plin de mijloace oferite de industrie) dar și împotriva evidențierii abuzive a efecte or în maniera unui material « ascultător » precum sticla,

Un sigur presentiment al armoniei (dimensiunile sînt măsurate «după»), apelul la forme extrem de simple și la ritmuri elementare (întregul ambient poate fi, oricînd, altfel reasam-blat), adăugarea dimensiunii umane prin inserția subtil, discret dirijată a publicului în contextul artistic (funcția ludică fiind direct implicată în « promenadă », în parcurgerea acestui spațiu) toate contribuie la fireasca integrare a ambientului construit, artificial, într-un cadru natural. Remarcabilă este și capacitatea de folosire a imaginației anticipatoare. încă din perioada schițării ideilor Ovidiu Bubă «știe» efectul final. Macheta (executată în colaborare cu Alexandru Săndulescu) unui alt ambient gîndit la aceleași dimensiuni impresionante, de aproximativ 3 m înălțime, în care integrarea în elementul natural se face (se va face) prin perfecta transparență a formelor asamblate (aici amintirea îmbinării unor tije vegetale ar putea fi motivația poetică) este o primă probă a acestei afirmații.

Intervenția în peisaj neostentativă in felul naturii pe lîngă faptul că reușește să valorifice spectaculos vechea și nobila arcă a «sticlarului » este încă o soluție pentru o artă modernă, clară, echilibrată, nesofisticată.

MINAI DRJȘCU

FIȘE

PENTRU

O ISTORIE A ARTEI ROMÂNEȘTI

Asumîndu-ne misiunea de a-l evoca pe Hans Eder - pictor pe care o posteritate prea ocupată de ea însăși îl consacră într-o galerie a memorabililor epuizați artisticește după faptul epuizării lor fizice – știm că avem să răspundem (firește, cu argu-mentele operei celui adus în discuție) aceleiași probleme mai ample (pe care o suscită deopotrivă un Mattis-Teutsch, Fritz Kimm, Czâki Copony și nu puțini alții) privitoare la expresionismul în conștiința artistică românească. Hans Eder s-a născut la Brașov (19 aprilie 1883) și a trăit, ca artist format (după experiențe europene care sînt oarecum tipice epocii) în orașul natal, pînă la moarte (5 noiembrie 1955). Mai mult, pictorul s-a integrat prin trainice relații în viața intelectuală a țării, faptul portretizării unor Ion Minulescu, Al. O. Teodoreanu, Octavian Goga, alături de alți marcanți oameni de cultură, de factura prietenului și exegetului său Walter Oscar Cisek, Heinrich Horvath, dr. W, Depner și alții depășind cu evidență comanda întîmplătoare, pentru că în mai toate aceste împrejurări s-au stabilit relații de un nobil respect reciproc. (între cei de care a fost legat prin sentimente ce mergeau pînă la prietenie sînt de amintit și un Heinrich Mann, Ștefan Zweig, Franz Blei, Felix Harta, Ervin Rieger, Heinrich Vogeler-Worpswede, Richard Billinger și alții.)

Se formează în climatul premergător efervescenței din München, și anume la Kunstakademie (1903–1908), completînd apoi, prin studii scurte (un an, la « La palette » – Paris, doi la Brugge și unul la Constantinopole), nu atît instruirea, cît contactul cu artiștii epocii T
Se naște poate prea tîrziu ca artist pentru a mai vedea lumea prin ochii impresionismului –
1 Cei care i-au asigurat, cei dintîi, instruirea artistică au fost Ernst Külbrandt, in cursul studiilor generale la Gimnaziul din Brașov, apoi Moricz Heymann și Hugo von Habermann la München, iar Lucien Simon și Anglada-corectura pe durata frecventării cursurilor la Paris. întors în orașul natal, frecventează atelierul lui Coulm (proaspăt revenit de la Roma) și al lui Miess, alături de Mattis-Teutsch și E. Morres. Va expune prima dată în anul 1911, la galeria Heinemann din München, apoi în 1913 la Münchener Sécession. Războiul, pe care-l trăiește înrolat într-un regiment de artilerie, oprește șirul expozițiilor, reluat însă în 1918 și continuat, cu deosebire la Brașov și București, pînă la moarte.
totuși acesta va lăsa o puternică impresie asupra lui _ șj prea devreme pentru a depăși vreodată, în indiferent ce direcție, înrîurirea unei optici tipică expresionismului, dar care nu se realizează în opera sa ca atare, ci oarecum prin recul.
Sînt cîteva împrejurări care afectează definitiv fondul său aperceptiv. în primul rînd - ca, în general, la toți expresioniștii – războiul. Experiența frontului nu-l conduce însă spre degajarea unui tip de umanitarism teoretic activ, ci-l traumatizează definitiv. Fondul psihologic originar, despre care se poate spune că era deschis, apt unei viziuni tonice, chiar spre un tip de comportament juvenil, ironic (și care se va mai lăsa și ulterior descifrat, în atitudini care aproape frizau boema) este supus acum unor șocuri de o forță cu adevărat extraordinară.
Nu întîmplător, cum rezultă din eseul încă inedit asupra autoportretelor lui Hans Eder, O. W. Cisek îl va descoperi pe pictor prin intermediul unei asemenea imagini, sugestiv intitulată îngrozitul (Der Entsetzte). Tabloul e depistat într-o revistă din 1919 – și am motive să cred că este vorba de « Ostland » care apărea la Sibiu, și care mai reproduce și Agonie (Der Sterbende); ambele lucrări amintesc deopotrivă de Ensor și Kokoschka. Ele figurează în expoziția organizată în anul 1919 de o altă revistă, « Das Ziel » din Brașov (alături de lucrări semnate de Mattis-Teutsch), în climatul în care devin publice programele unor cercuri și grupări artistice de atitudine estetică radicală.
Am stăruit asupra momentului, pentru că de aici începînd avem de a face cu Hans Eder-expre-sionistul, pe care l-a cunoscut apoi și opinia publică românească. El lasă în urmă perioada fecundă a unei peisagistici de mare rafinament – cele două peisaje din Brugge (singurele la care am putut ajunge în cercetările noastre) fixînd pentru posteritate « portretul » unei alte condiții existențiale, al unui splendid echilibru. Artistul lucrează în tonuri deschise, inventă o lume de basm și o lasă reflectată în oglinda unei ape; într-unul din aceste peisaje arborii au trunchiuri înalte, toamna pictează în coroane diafane, cu acorduri generoase; doar cele două personaje – o bătrînă ținînd un copil de
compoziția, sugerînd
o narativitate rcalâ ș1 totuși, acel echilibru
mînă - contrează dramatic acțiunea timpului1.

Există în aceste tablouri alta oporentch în echilibru pe care nu-1 va mai atinge nici pictînd la Balcic și nici la Cassis sur Mor (în jurul anului 1935). Războiul face din Edcr-artistul un cri ¡spot, Iar crisparea devine o componentă a esteticii (implicite) a operelor sale. Revenind la autoportretul amintit îngrozitul (Der Entsetzte) (și față de care portretul, de manieră acuzat academică, dar realizat cu mare acuratețe, al soției sale, pare incredibil), să notăm faptul că el este un summun al artei de portretist a lui Hans Eder. Ni se revelează aici felul în care se apropie artistul de subiect, modalitatea particulara dc punere în pagină, predilecția spre o anumită teatralitatc, știința (și plăcerea) efectelor, subtilitatea asociațiilor care sînt exclusiv plastice.
O posibilă periodizare a creației lui Hans Eder ar trebui să urmeze două axe. Una diacronică — artistul în evoluția sa biografică, artistul față cu epoca. Deci, începuturile sub semnul postimpre-sionismului, ruptura și expresia violentă, deznădăjduită, de factură expresionistă, și manierismul expresionist mergînd pînă la un anumit convenționalism. O alta sincronică: Eder peisagistul (inclusiv autorul de naturi statice), portretistul — gen în care excelează, autorul de compoziții (pe teme predominant religioase). Dar atît într-un caz, cît și în altul, cercetarea nu poate ignora diferențele considerabile de valoare, oscilație între un exemplar excepțional și altul mediocru (de ignorat totuși în configurarea portretului artistului menit perenității). Succesele expozițiilor ce urmează scurtei sale șederi la Salzburg (1920—1922) — e vorba de cele
' Vor fi reábrate, lot aici, și alte tablouri, foarte importante ■n r-ii.cn*·blu! operei sale. Așa de pildă, Cartierul proletar, virulent, t.ntínd spre expresivități de gravură, Azil de bâtrîne. pregnant sub raportul intuiției capacității erozive a timpului. $ un istoric Interior de cafenea — cel puțin pentru modul în care-j surprinde la o masă pe Heinrich Mann, într-o atitudine cu tntul reprezentativă pentru starea lui de spirit din acea epocă (cunoaștem tabloul doar dintr-o reproducere în revista « Karpathen ». Brașov. 1914).
Peisaj la Cassis sur
Mer. 1935
Dublu po/lrfcl, ului,
1963
Autoportret, ulei,
1953
din 1923, 1926 și 1929 la București, cu largi ecouri în presă și cu impunerea sa publică într-un chip incontestabil — probează, pe dc o parte, integrarea lui Eder în climatul spiritual caracteristic țării noastre, cît și recunoașterea aportului său în arta românească. Potrivit viziunii sale asupra expresionismului, Blaga se va referi în cîteva ocazii (articolele din culegerea Ferestre colorate) la Eder și la confluența dintre arta acestuia și spiritul epocii, resimțit în întreaga creație românească.
Pictorul brașovean va fi caracterizat, la un moment dat, drept un « neoclasic al paletei », drept « unul dintre cei mai mari portretiști ai noștri»1; i se vor descoperi filiații, în ce privește cele două mari compoziții cu subiect religios (Nunta din Cana și Cina cea de taina), cu Durer («toți mesenii sînt tăiați parcă în silice, ascetici, . .») și, deasemeni, reverberații din arta bizantină («irizare de lumină ca un nimb explosiv » 2). Analizat pe fragmente, văzut prin prisma numeroaselor sale tablouri, Eder favorizează impresia de eteroclit. Ceea ce dă, însă, unitate și, cu adevărat, mărturia personalității

sale, este viziunea asupra subiectului plastic. Spînzu-rătoarea ce-și așteaptă victima (tabloul care descurajase prin expresia sa violentă chiar un colecționar de mare subtilitate), natura moartă cu peștii șiroind a sînge, Kolomeea (1915) — instantaneul dramatic al unei fabrici pe care războiul a redus-o la nemișcare (« unul dintre cele mai tulburătoare tablouri de război din cîte s-au pictat în lume » va scrie O. W. Cisek, în 1955) nu fac, în succesiunea lor, corp aparte în raport cu suita de portrete amintite, sau cu naturile statice aparent atît de temperate. Eder s-a aflat într-o epuizantă luptă cu sine, și deseori și-a mascat — la propriu — chipul, prezentîndu-se cu ochelari și pipă; a lucrat constant pe un fond verde-oliv (semn sigur de recunoaștere a lucrărilor sale) menit să tempereze, să liniștească. Desenul n-a putut fi însă îmblînzit. Florile au lujeri contorsionați, prin ferestre de interior (pe cît de « comod », pe atît de încărcat de atmosfera claustrării) se zăresc detalii din orașul

1 Eugen Jebeleanu, Pictorii sași din Brașov, Rampa, 8 iunie 1931.
2 cf. Vremea, 11 ianuarie 1931.

natal, cu străzi mai totdeauna pustii, ritmul acoperișurilor în pantă mareînd un descrescendo dramatic.

Suita, excepționala de altfel, a autoportretelor marchează interiorizarea emoției ce se citea pe obrazul tînărului « îngrozit », Ceea ce chiar un atît de exact și subtil comentator ca W. O. Cisek vede doar ca efect, ca reflex de lumină pe obraz sau pe haine (referindu-se la Studiul de luminâ pentru un autoportret, 1937, sau la ultimul autoportret, cînd Eder ajunsese la 70 de ani), este de fapt același semn al dorinței de disimulare, în primul caz, fondul ce tinde spre transparența acuarelei, în contrast cu densitatea culorii ostentative a cămășii, realizează un soi de neutralizare cromatică. Trebuie, însă, să privești ochii, să surprinzi tremurul buzelor, încleștarea. în autoportretul final, în pofida aparentei sale convenționalități, descifrăm aceeași predispoziție spre expresivitatea cris-
V « <· parii.

Ceea ce s-ar putea chema programul său a și fost exprimat ca atare în prospectul școlii de pictură pe care o deschisese la Viena (1912) cu Felix Harta : « Instruirea noastră vrea să pregătească pictori, să le asigure o dezvoltare ulterioară potrivit unei tradiții artistice adevărate. O linie care a fost trasată de Rembrandt, Tintoretto, Velâzquez, găsin-du-și în Goya și Delacroix pe cei care au dezvoltat-o. Impresioniștii au lucrat mai departe în sensul unei puternice accentuări a meșteșugului. Noua lor paletă și forța de expresie a artei celor mai vîrstnici ne arată drumul ». Cîțiva ani mai tîrziu (Kronstädter Gărtner, 1930) Eder adăuga: « Acest program a fost alcătuit de mine într-o epocă a mișcărilor radicale (Picasso, Kandinsky, Marc). Nu am să-i aduc, nici acum, după aproape 20 de ani, nici o corectură esențială ».

Evocîndu-I aici pe Hans Eder, înțelegem, firește, că este posibil să înlesnim mai eficient contactul său cu publicul (operele sale figurează în muzeul >thal și în cel din Brașov), proiectul unei expoziții retrospective și o monografie reținîndu-ne mai departe, în acest sens, atenția.

MIHAÍ NADIN

Pictor. Născut la 18 iunie 1931 la Roman, Studii : absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Gri-gorescu » (1956).

Din 1954 participă la expoziții de stat și alte manifestări colective.

Expoziții personale: 1964,1967 (București). Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate : 1960 — Moscova; 1962 — Viena;
1967 - Paris (Orly), Praga; 1968—Torino, Tel-Aviv, New-Delhi, Calcutta, Bombay, Frankfurt am Main. Participări la expoziții internaționale:
1968 — Szczecin.
Lucrări de artă monumental- decorativă: 1962 — o frescă pe tema « Sportul », la Hotel Histria, Mamaia; 1968 — o frescă decorativă, la centrul comercial Plo-iești-Nord.
ATELIER
N
Socotesc decisiv faptul că am avut șansa, în școală, să mă apropii de una dintre cele mai autentice exoe-riențe artistice din plastica națională contemporană, aceea a profesorului Ciucurencu, și astfel să asimilez de la început legătura organică dintre căutarea novatoare și credința plină de gravitate față de acest domeniu, incompatibilă cu zborul facil de la o încercare la alta, de la o formulă la alta. Ți se cere să ai curajul și consecvența de a merge pînă la capătul fiecărui experiment, fiecărei etape. Numai așa se creează legături interioare între toate momentele și etapele, între reușite și înfrîngerl, te « construiești » și-ți descifrezi treptat «stilul » și începi să-i înțelegi și să-i purifici structura « logică ». în acest sens, prima școală pentru tine, și poate cea mai instructivă, devii tu însuți.
Ï СиЛНпiЦII ului
i ЬимйНгй -e Mlfii
3' llllillftll ulei
1. Ațțhf
Ului VlMiule « ului

Sculptor. Născut la 19 august 1929, la Oradea.
Studii : Institutul de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj (1948—1952) și «Nicolae Grigorescu » din București (1954). Expune din 1954.
Expoziții personale : 1971 — București. Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1961 — Moscova; 1968 — Paris (Orly); 1969 — Lüdenscheid.
Participări la expoziții internaționale: 1969 — Budapesta. Premii : Premiul III pentru sculptură al U.A.P., pe anul 1969; Premiul III pentru sculptură al Orașului București, 1970. Lucrări de artă monumentală: 1956 — Monumentul docherilor, marmură, fi I ^^ț i * 1957 — Poezia, piatră, Eforie Sud; 1958 — Știința și tehnica, basorelief în marmură, Casa de cultură a tineretului din lași; 1960 — Cariatidă, piatră, Opera Română din București; 1968 — două basoreliefuri, piatră, sala Unirii din Alba lulia; 1970 — Centauri, beton, Costi-nesti.
V
ʋ ω ш
ш
(Ã
Pînă la o anumită vîrstă crezi că ai timp pentru toate și pentru tot... In sculptură, poate, ar trebui să fii un doctor Faust permanent. . . Să reîncepem mereu, mereu. . . Sau poate să continuăm un lucru început de cînd este omul pe pămînt
— strădania pentru frumos. . .
1.
2.
3.

4.
5.
6.
7.
Domniță —. lemn Tors — piatră Toamna — lemn Domniță — lemn Compoziție — lemn Nud — lemn Maternitate —- lemn

* - —- M ww ■- HF —

SINTEZE
ŞI
ANALOGII

Dacă arta geometrică împreună cu cea serială ne propun o lume a formelor legate de o anumită orientare a sensibilității către spații ideale, arta fantastică solicită vizualitatea noastră într-o direcție contrară. Această direcție presupune existența unei lumi de forme mai degraba suprareale decît ideale, adică o lume a plăsmuirilor de vis și a proiecțiilor subiective ce deformează planul realului. Ceea ce ne face să subliniem, în această ordine de idei, un fapt important, în vreme ce analiza formelor geometrice, seriale și dinamice (sau cinetice) ne obligă să ne situăm, în primul rînd, pe pozițiile înțelegerii științifice a problemei, studierea tipurilor de forme alegorice, fantastice, capricioase și chiar a acelora obiectuale ne cere să întreprindem o cercetare precumpănitoare în termenii meditației estetice. Lucrul acesta îl vom și urmări de aici înainte. Totul se explică prin faptul că, în timp ce prima categorie de forme — dincolo de orice

TITUS MOCANU

ABSTRACȚIE
ŞI
PROIECTARE
FANTASTICĂ

opoziție între abstract și concret — se întemeiază pe o anumită componentă ordonată și științifică a spiritului, cea de a doua serie de forme își află fundamentele și justificarea într-o structură mitică și ancestrală a sensibilității omenești. Apare clară observația că acesta este contextul în care se pune și problema respectării sau depășirii domeniului realului. Numai că, folosind termenul de « domeniu al realului » trebuie să facem de îndată precizarea că vom accepta provizoriu o atare expresie in sensul ei tradițional. Așadar vom spune, pentru un moment, că realul se poate defini aristotelic ca fiind ansamblul obiectelor spațializate care sînt percepute obișnuit1 sub înfățișarea lor exterioară și în funcție de gradul lor de exemplaritate posibilă.

Precizarea este necesară deoarece știința modernă ne pune în față - prin intermediul instrumentelor de a perfecționare » a mijloacelor de percepție — așezări lăuntrice și dis·

Í ÇT ceppa obițnuitt prtsupuhc un euclidian çi o relație țpcofica cu obiectele, Această relați© elimină, prin definiție, mijloacele tehnice și științifice de trasformare a clmpului vizual.

crete ale obiectelor, așezări care sînt tot atît de reale1 ca și manifestările aparente ale lucrărilor pe care le-am aprofundat. Ceea ce ne duce la constatarea obligatorie că domeniul realului este mult mai complex decît se arată la prima vedere. Un astfel de domeniu cuprinde deci — iar aceasta, aproape ca în viziunea fizicală a lui Minkowski — un plan al realităților perceptive «situate» în spațiu euclidian și un altul « simetric », al «invizibilului» senzorial, așadar un «al doilea

plan » infinit, spre care ne orientăm prin intermediul discursului științific, al examenului experimental, cu ajutorul meditației filozofice și, în epoca noastră, din ce în ce mai mult, prin mijlocirea exprimării artistice. Ceea ce înseamnă în termenii profunzi ai concepției lui Marx o apropiere necontenită și dialectică a gîndirii de un adevăr absolut, care e dobîndit mereu provizoriu prin aproximări lucide și succesive. Accep+înd « realul » sub forma lui stratificată și duală rezultă că am adoptat sensul larg al conceptului aflat în discuție. în momentul în care ne rezumăm la semnificația aristotelică a cuvîntului, am subscris la înțelesul restnns al aceleiași noțiuni. Adoptarea unei poziții precise în condițiile unei atari alternative este deosebit de importantă. Acest lucru devine limpede în momentul în care ne dăm seama de faptul că dacă vom opta pentru sensul larg al termenului înseamnă că. în planul artei, trebuie să facem ipoteze cu privire la alcătuirile spațiilor posibile sau ideale și la plăsmuirile entităților fantastice. Dacii nutrim înclinații către înțelesul re-n\ r"Vr cuvîn,tului· decurge pentru noi obligația de a reproduce învelișul lucrurilor și dea găsi, cel mult, expresia exemplară ce se ascunde sub crusta unei asemenea manifestări exterioare. тЛIi ♦ a.d°ua soluție este specifică artei tradiționale. Prima alternativă caracterizează arta modernă.
esigur, în clipa în care se ajunge aici aparo inevitabilă întrebarea obiș-
‘ Asemenea dezvăluiri secund » și mai adînc al ¡ПД' fepede. cu niște descrieri
. oXmí 1 «: cu 4numi‘’ "u“riri
alo unui sì pian realului » seamünü.
aciț cu anumite Ilustrări ale
nuită și, cîteodată, apăsătoare: care dintre aceste două moduri de existență a artei este abstract și care se manifestă « concret » sau în spirit strict realist. De fapt, răspunsul devine acum foarte simplu. Ambele forme de constituire a artei europerie sînt, într-un anumit înțeles, abstracte. Iar aceasta, în virtutea observației că orice operă de artă este și un univers al imaginarului, un univers al semnelor, al ambiguității și, mai ales, un domeniu al esențial ¡zării. Numai că nivelurile celor două moduri de existență a artei europene diferă prin gradul lor de abstractizare. Arta tradițională mult mai «sensibilă» (prin acceptarea conceptului de « percepție habituală ») este abstractizantă doar prin aceea că elimina o parte din însușirile lucrurilor situate în primul «strat» a! realului. Totodată, ea se dovedește a fi abstractă și prin tentativa de a găsi expresia exemplară lăuntrică ce poate caracteriza o clasa de obiecte. Arta modernă a Occidentului implică însă un rang secund și mai adînc al abstractizării. Ipotezele ei — atît sensibile cît și raționale — cu privire la un al doilea orizontal realului, sau referitoare la o regiune a lumii subzistînd în alternativă, sînt trimiteri continui către existențe posibile, în devenire. Iar aceasta, prin eliminarea, într-o măsură cît mai mare cu putință, a atributelor, particulare, ale « lumii concrete » și individualizate. Este interesant să notăm, din acest punct de vedere, disocierea pe care o face Bense între abstracția ideativi, specifică artei clasice, și abstracția forma/izantă, cu rost compozițional. £are ar sta la baza artei moderne1. Fără îndoială, în momentul în care am făcut aceste distincții sîntem siliți de a pune în discuție, cu mai nuiltă atenție, însuși conceptul de abstractizare. Din păcate, termenul de abstract și corespondentul lui yerbal^ « a abstractiza » sînt echivoci. • ntrucît ei se explică întotdeauna în 1

apoi t cu un alt concept opus sau corelativ. Este neîndoielnică însă con-
ar însemna deci sur-ce abstnrc^er}^ei SnU a Apologiei, îr timp
S¡m₽lU7nVéant¿°d7& aΓ Urmâri ₽ur 5'
32
statarea că, în ultimă instanță, singura opoziție justificată, din punct de vedere teoretic, este aceea care se stabilește între termenii corelativi abstract și concret. Conform semnificației ei originare, latine, noțiunea de concret desemnează ideea unei mari bogății de însușiri, de calități particulare sau determinării « stufoase »în acest caz, termenul de abstract denotă tocmai opusul unei atari bogății de fapte caracteristice. El indică schema, străină de orice intenție de exprimare stufoasă, a trăsăturilor esențiale ale unui întreg. De asemenea el semnifică ordinea lăuntrică a aspectelor primordiale ale unui sistem. Aceasta, după ce sistemul a fost «eliberat de carnația» lui exterioară și de «încărcătura lui stufoasă ». în cazul artelor vizuale, termenul poate arăta, bunăoară, proiectul simplu și esențiolizat al unui spațiu considerat ca strictă posibilitate.
Tocmai pentru motivul că reprezintă o năzuință către simplitate și către esențial izare, abstracția se bucura de statutul ei privilegiat și nobil în domeniul științei. De același statut nobil s-a bucurat conceptul de abstract în viziunea lui Marx. Lucrurile nu stau așa în perspectiva artei. Aici obstrocț/o se opune îndeobște fie reo//tdp7, fie la tot ce poate să însemne, m mod vag și nediferențiat, figurativ. ■Лr este limpede că ambele opoziții ûostract-real ; abstract-figurativ) sînt neîntemeiate sub raport logic- în Primul caz noțiunea de abstract se substituie conceptului de ideal, într-fldevăr, înțelegem, în sistemul pe-cechji de termeni corelativi Ideal-real, două forme diferite de existență» Prima reprezintă întreaga lume a proiectelor subiective umane sau mc-nto/e, lume care se orientează către conținuturi reale de existență. Privind chestiunea din acest unghi, rezultă că existența ideală se caracterizează aȘa curn dezvăluia la timpul său
de rnnr \ntiirn c& *n limba latina termenul corn л/C Ou îniemna numai calitatea unui sl întl? a bo8at In clemente sau în agregate indori” *' c atr*butui de a íi apăsător, at> greu sau chiar înghețat, ți obscur.
Franz Brentano — prin intenționali· tate, sau prin tendința de orientare din planul mental către aspecte determinate ale realității. Din acest punct de vedere, întreaga creație artistică este o lume a zămislirilor ideale. A doua opoziție (figurativ-abstract) este incorectă^ chiar și sub raport terminologic. în acest caz ar trebui să citim corect : figurativ-ne figurativ.
Mai rămîne de examinat opoziția dintre abstracție și obiectivare sensibilă1. Ea a fost formulată de Wilhelm Worringer cu scopul de a contura temeiurile artei europene. Cu toate că și o asemenea antinomie este discutabilă în epoca noastră. Opunînd abstracției (îndepărtarea de obiect) starea de obiectivare sensibila (transpunerea în obiect), Worringer a încercat să dea în cuprinsul unui impresionant sistem teoretic un temei specific artei grecești și mediteraneene. Dar arta modernă demonstrează cu prisosință că starea de transpunere în obiect, chiar și sub veșmîntul ei sensibil dacă o privim, poate să se asocieze cu aspirația către abstractizare. Ceea ce ne conduce la concluzia că, în fond, numai distincția dintre abstract și concret constituie opoziția care rezistă la o ultimă analiză.
în acest sens, orice tentativă artistică de esențializare a expresiei plastice, prin îndepărtarea elementelor de carnație « bogată » a

obiectului – iar aceasta în prima zonă de existență a realului sau în regiunea aparențelor perceptibile – reprezintă o năzuință a spiritului către abstractizare, Dimpotrivă, orientarea către primul «strat» de manifestare a realului și în direcția redării ansamblului de însușiri individuale ale lucrurilor – părăsindu-se, în ultimă instanță, pînâ și intențiile de a se evoca otri·

1 Starea do obicttivata ммIЫМ (Ule Eln-(йiiiиищ) constituie, la Worringer, temeiul urici medítoraneeno, Această staro ar însemna deri proiectarea fvntibllâ în obiect, tn așa fel îneît ea s ar asocia întotdeauna cu un sentiment de /mpdcore a ființei umane cu natura, cu un simtâmînt .il organicului ți al participării benino la viaja. pimpotrivA abstracția – ca temei al artei gonce – s-ar împleti cu un sentiment do («unid în fața lumii, cu instinctul опогциписиiиi sau al cr/sta/ț/or il cu tendința

câtro o nitmpàcarv ImpUcibl’í cu sensu existenței.

butele exemplare ale faptelor existente în lumea înconjurătoare, intenții ce au caracterizat marea artă tradițională – denotă înclinația contemporană a sensibilității către concretizare. Evident, făcînd o paranteză, vom sublinia că nu acesta este înțelesul dat termenului de concret în doctrina hegeliană. Pentru marele filozof german concretul reprezintă, dimpotrivă, o sinteză a abstractelor. Această sinteză se obține pe calea unui proces neîncetat de devenire. Pe aceeași linie merge Max Bill cînd definește creația lui ca o «artă concretă». Pentru Bill opera artistică este reprezentarea unor gînduri abstracte. Ea tinde să apară deci ca un obiect concret cu funcții spirituale. Ceea ce înseamnă transformarea doar terminologică a uneia dintre cele mai abstracte arte într-o creație zisă concretă. Pe baza celor arătate pînă aici rezultă că putem spune că atît arta geometrică și serială, pe de o parte, cît și arta fantastică, pe de altă parte, sînt întemeiate, spre deosebire de arta-pop, de exemplu, pe două forme distincte ale sensibilității abstract!» zante. Rămîne însă să vedem acum în ce constau deosebirile dintre aceste două tipuri de abstractizare.

Spre a atinge acest țel ne vedem siliți de a ne instala, pentru o clipă, în mod aproximativ, în sistemul teoretic al unor gînditori ca Oswald Külpe și Alexius von Meinong. într-o asemenea perspectivă ansamblul lumii obiectelor se împarte în trei grade de existență. Pe prima treaptă se situează obiectele reale, spațializate, pe care le putem concepe ca făcînd parte, în mod exclusiv, din «stratul » ^erceptiv-habitual al realității sensibile. ΛI doilea nivel ar fi reprezentat de grupa obiectelor ideale (obținute mental prin abstractizare de factură matematică). Λ treia categorie poate fi constituită de totalitatea posibilă a obiectelor suprareale (dobîndite pe calea plăsmuirii fantastice). Revizuind o asemenea concepție potrivit exigențelor gîndirli moderne, vom spune că abstracția geometrică (sau ideală) țintește în aria către al doilea strat al realului, sau către zona alcătuirilor posibile (și neperceptive), în așa fel

îneît spiritul uman părăsește contactul cu prima formă de manifestare a lumii sensibile. Cu alte cuvinte abstracția estetică se clădește în acest caz pe un σ/t tip de abstracție și anume pe un act de esențializare de natură geometrică. Din contră, abstracția fantastică menține în permanență legătura dintre cele două straturi de existență. Și astfel arta fantastică presupune întotdeauna cantonarea provizorie a sensibilității în domeniul lumii concrete, pe de o parte, pentru ca, în același timp, ea să implice transpunerea sau proiectarea ilogică într-un domeniu de existență răsturnat față de primul plan al realului.

Datorită acestei ambiguităţi de substanţă, formele fantastice arată de la început că « suprarealităţile » invocate de ele nu pot să subziste» sub nici un motiv, decît, cel mult, în calitate de exteriorizări stranii ale fiinţei umane. Spre a se ajunge la asemenea modalităţi cu totul diferite de elaborare a formelor plastice, arta geometrică se fundează, în mod precumpănitor» pe actul de proiecţie raţională. în mod contrariu, arta fantastică se întemeiază pe modele iraţionale, pe structuri « ireale » ale visului şi pe sistemul de constituire a demersului mitologic. Din această cauză forma « elementară », de pregătire a dimensiunii fantastice, a fost reprezentată întotdeauna de operele de artă cu însuşiri alegorice. în asemenea ordine de idei este semnificativă analiza pe care Erwin Panofsky o face lucrării intitulate Desfrinarea dezvăluită de timp a lui Angelo Bronzino Ч llustrìnd, prin intermediul personificării alegorice. atît ideea desfrîului cît şi conceptul timpului revelator — timp care pune în adevărata ei lumină falsitatea — Bronzino pare să fi ţintit mai departe decît la redarea unui simplu simbol, în personajul care

‘ Analiia se face pe baza tapiseriei executata du Giovanni Rost (inventariata în anul 1549, sub titlul inocenţei de Bronzino). Ea a fost executata după un carton original al lui Bronzino. Panofsky contesta părerea câ tabloul ar reprezenta personificarea inocenţei, după cum el respinge teza că, în compoziţie, ar fi întruchipată figura zeiţei Venus sărutată de Cupidon.

'ntruchìpea.\\ înşelătoria, Fanofsky des* <operă pre:.enţs\ sofisticată a primelor eterocMe subtile de prefigurare a suprarealisroului, Astfel, braţul drept al personajului poartă o mină stingă şi, invers, natna dreaptă este legată de braţul sting al unei făpturi aparent blinde, dar care e stăpînită în fond de o vizibilă perversitate. Ceva mai mult, mina care ar trebui să fie « bună » (sau mina dreaptă) este, de fapt, mina « cea rea » (stinga) şi deci ea ascunde in palmă veninul 4

in general, arta fantastică modernă are rădăcini adinei, care se întind pină in cele mai îndepărtate timpuri, ea găsindu-şi corespondenţe în mentalitatea evului de mijloc şi în spiritul Renaşterii. Este vorba. în special, de Renaşterea din ţările germanice. Din acest punct de vedere. Brion are dreptate atunci cînd afirmă că teoma colectivităţilor germane de pădurea sălbatică şi misterioasă a Nordului a dus la plămădirea unei arte autentice şi tulburătoare de esenţă fantastică. Creaţiile lui Al-brecht Altdorfer, Wolf Huber. Caspar David Friedrich şi chiar proiecţiile stihiale ale lui Durer sînt grăitoare în această privinţă. Evident, spiritul modern a făcut ca formele fantastice să se diversifice foarte mult. Astfel, s-au nuanţat, cu deosebită fineţe, vechi motive tainice şi iraţionale1 şi s-au expus alte teme în întregime noi. în linii mari» se poate spune că, în ansamblul ei, arta modernă de natură fantastică cuprinde, aproximativ în felul cum vede Brion lucrurile, trei modalităţi specifice de manifestare. în primul rînd. intră în discuţie tendinţa de punere în evidenţă a fantasticului prin păstrarea nealterată a elementelor componente ce survin din lumea pentru a se denatura numai relaţiile ce se pot stabili între aceste componente.

Mult mai deplin şi mai convingător este însă fantastica1 « ireal » sau « supranatural ». în substanţa lui cea mai adîncă suprarealismul pentru această formă de dimensiunii fantastice. în optică, realul-concret este aşa măsură. îneît el ajunge pînâ la cele mai înalte trepte ale deformării şi ale « irizării » zonelor perceptive. Aceasta este impresia pe care o lasă o lucrare cum este aceea cu temă riguros politică şi progresistă ce poartă titlul Spania a lui Salvador Dali.

Scene verosimile, care se desfăşoară undeva pe fundalul compoziţiei, sînt total anulate de prezenţa absurdă în prim plan a unui dulăpior mult prea casnic pentru a-şi găsi aici locul. Deasupra lui e aşezat. în mod ireal, un braţ de femeie. Acest braţ este desprins parcă dintr-un trup alegoric ce pluteşte alături. Iar trupul ni se înfăţişează transparent şi tot atît de puţin stăruitor ca un abur. Pînâ la urmă descoperim contrariati că pînă şi scena « veridică » de bătălie de ia realului-concret,
a optat redare a asemenea alterat în
• Sînt ьстл.Гicaиvе. In «cest content du idei, reluánle moderne ale unor teme cum ar fi : motivul internului ol lui Uosch, teme lipi* tini Sf. Anton, opuşi, In mod excelent, la timpul său de Grunewald şi transformata asîAi) dc Dah etc.
Să fie în
caracterul formelor
fel de sub ra-lucrurilor, imaginea Femeii care plînge,
orizont, care se petrece exact ca într-un tablou de Leonardo, este «încadrată», de fapt, în conturul misterios al capului, greu de ghicit, al femeii. Fără a deveni în acelaşi grad problematică. la ireală şi de răstălmăcită, portul ordinii fireşti a este i imagine tratată în stil cubist de Pablo Picasso.
în sfîrşit, un ultim mod, auster şi profund de a expune fantasticul este acela ce caracterizează opera unor artişti care se orientează spre lumea simplă şi nemărturisită a posibilităţilor. O astfel de înclinaţie a sensibilităţii estetice este specifică — după opinia lui Brion — unor artişti ca Paul Klee, Mirò şi Yves Tanguy. Interesantă este însă, în această ordine de idei, o altă împrejurare. Într-adevăr. o asemenea formă de exprimare artistică se apropie mai mult de mişcarea spiritului în direcţia abstracţiei geometrice. Ceea ce face ca opera lui Klee, de pildă, să se plaseze, sub un anumit unghi de vedere, într-un teritoriu de graniţă.
Constatarea ne conduce către o observaţie importantă. Prin urmare, dincolo de împărţirea artei fantastice pe cele trei planuri amintite mai sus, o alta diviziune credem că este cu mult mai însemnată. Este vorba de distincţia între forme fantastice cu un caracter dominant senin, şi aproape mitic, ca în opera lui Max Ernst, sau ca în aceea a lui Franz Marc şi Chagall, şi forme « ireale » stăpînite, în mod precumpănitor, de un sentiment de spaima sau de un aer de adîncă tulburare. Un astfel de sentiment se întrevede în creaţia lui Ensor.
Despărţirea întregului domeniu de existenţă a formelor fantastice în aceste două familii stilistice este de importanţă covîrşitoare. Iar aceasta, deoarece ea singură ne explică un fapt esenţial. Anume, trecerea — în condiţiile de astăzi ale lumii occidentale, cînd arta fantastică a pierdut, în mod explicabil, din vechiul ei teren — a sensibilităţii cu predispoziţii senine către abstractizarea optico-geo-metrică, în vreme ce sensibilitatea orientată spre orizonturi încărcate de teama şi în direcţia unei lumi dure a concretitudinii se unifică, din ce în ce mai mult, cu felul de a compune al artei-pop. Edificatoare sînt în acest sens sculpturile lui David Smith (sculpturi ce trădează o încercare interesantă de sinteză între cotidian, suprareal şi geometric).
Este necesar să fie amintite cu acest prilej şi tendinţele de asociere a motivelor fantastice, de natură suprarealistă sau dadaista, cu modalităţi de compunere cinetică, aşa cum se întîmpla în opera lui Calder, in aceea a lui Jean Tinguely, sau în concepţia estetică a lui Pol Bury.

Ceea ce demonstrează originar dar și ductil al expresive.
legende (pag 33)
I. JEAN ÍINGUELY : Spirala (1966) λ ION ȚUCULESCU: Ochii te urmăresc de pretutindeni (fragment)
3. PAUL KLEE: Se face seară (1939)
4. SALVADOR DALI; Spania (1938)
5. Mască — artă eschlmosft
vreme îndelungata, în al patrulea ale secolului
A. B. Se produce de obicei o reacție împotriva oricărui mare artist la scurt timp după moartea lui și, în ce-l privește pe Rodin, lucrul acesta trebuie să fi afectat generația dvs. în chip deosebit.
Am sentimentul că deceniile al treilea și
nostru, nimeni nu s-a prea sinchisit dc sculptura lui Rodin. Ați trecut și dvs. prin această fază? H.M. Cred că toți au fost influențați la început de Rodin—chiar și Brâncuși. Dar este adevărat că sculptorii au fost atrași apoi de arta primitivă și acest lucru a transformat profund sculptura. De altfel Rodin însuși, cîndva, în convorbirile sale, s-a referit la o sculptură primitivă, greacă sau chineză, spunînd că de la o asemenea sculptură i-ar plăcea în Către sfîrșitul vieții ajunsese la acest punct de vedere adevărat la Paris, nu m-am mult mai La fel a obținut bursa Colegiului, am evitat cu tot dinadinsul, în primele două luni petrecute în Italia, să văd opera, lui Michelangelo. A.B. Adică exact contrariul față de Rodin, căruia ca tînăr sculptor, vizitînd Italia, Michelangelo i-a făcut o impresie copleșitoare — cum se poate vedea din opere ca Vîrsta de bronz și Sf. loan Botezătorul. H.M. Sînt de acord, nu e nici o îndoială în această privință, Rodin datorează enorm lui Michelangelo. Trebuie să știți însă că, dacă un lucru îți place foarte mult, oricît ai reacționa și lui, în adîncul tău nu-l poți da la o parte. E ceea ce mi s-a întîmplat cu Rodin. Treptat am început să-mi dau seama că o mulțime de lucruri pe care le poți folosi sau care te pot influența — sculptura neagră, de exemplu, care-ți oferă un program de lucru simplificat — sînt, în comparație cu Rodin, mult prea facile. Astfel îneît, cu trecerea timpului admirația mea pentru Rodin a crescut continuu.
A.B. Experiența dvs. personala reflecta întru-cîtva schimbarea generală care s-a produs în reacția fața de Rodin. Nu credeți că este mai^ ușor pentru noi sa-l prețuim pe Rodiri decît era acum treizeci de ani?
H.M. Mă îndoiesc. Poate pentru publicul larg, dar nu știu dacă așa stau lucrurile cu tineiii sculptori. Vedeți, există în opera lui R°din acea latură literară, picturală pe care o întîlnim și în pictura victoriană. Ea apare cu evidență în lucrările cioplite, nu de mîna ui ele altfel, pentru că Rodin nu cioplea el însuși.
A.B. Puteți defini în ce consta aerul acesta victorian ?
H.M. Ei bine, în tipul de lucrări pe care le asociezi cu Victor Hugo, cum să spun, cu expiimarea unei concepții filozofice, morale. U ΠIV6
rsü 16 cl cs p rs
A.B. Nu versali ?
momentul acela să pornească.
asupra sculpturii. Este totuși că în cursul primei mele călătorii la începutul deceniului al treilea, dus la Muzeul Rodin. Mă interesau mult Cézanne și Musée de l’Homme. fost și cu Michelangelo — cînd am
ai crede că ești împotriva
viață.
credeți cd sculptorii pot ¡1 uni·
iw, cred că pot, dar nu e nevoie mod conștient. Iar Rodin este tot universal în fragmentele sale cît

este în marile figuri, și aceasta pentru că a înțeles atît de bine corpul omenesc. După părerea mea. în aceasta stă măreția lui Rodin, în faptul că s-a putut identifica cu corpul omenesc, că l-a simțit cu atîta forță, că. l-a considerat baza sculpturii. Rodin a înțeles atît de bine figura umană și a iubit-o atît de mult încît la el aceasta este calitatea universală. Cu ajutorul corpului omenesc el a obținut admirabile ritmuri sculpturale. Este interesant faptul că Rodin vorbește despre sculptură ca despre arta plinului și golului –tot ce spune despre sculptură pornește de la reacții fizice față de opera sculptata.
A.B. Poate că Rodin nu lua sensurile literare ale sculpturilor sale atît de în serios cum le luau contemporanii sai. El le schimba mereu titlurile, dînd impresia ca numele lucrărilor sale nu-/ prea preocupau. Ține și aceasta de extraordinara mobilitate interioară a lui Rodin. Făcînd selecția pentru expoziție, am încercat să punem accentul pe Rodin ca sculptor de figuri izolate sau chior de fragmente de figuri.
H.M. Cred că aveți întru totul dreptate. De exemplu, gruparea finală a Burghezilor din Calais este o chestie arbitrară. După cîte știu despre istoricul acestei comenzi, ideea lui Rodin era de a face figuri separate și de a le așeza una cîte una pe drumul pe care au mers Burghezii. Figurile au fost executate toate separat și Rodin le-a pus laolaltă după aceea.
A.B. Dar această punere a lucrurilor laolaltă este una dintre cele mai extraordinare calități ale lui Rodin. El folosește o figură din Porțile iadului o dată într-un context și în clipa următoare într-un cu totul altul. Mai e apoi felul în care îmbină, aproape arbitrar, părți separate ale corpului. Rodin executa mîini și membre pentru o eventuală folosire in ocazii ulterioare. Unele ghipsuri ca asamblajul Burghezii din Calais – ni-l arată realizînd ceva cu totul straniu și original din toate aceste fragmente. Iar în torso-ul care vă aparține, picioarele și trunchiul sînt luate din lucrări total diferite și apoi reasomblate.
H.M. Să vă spun de unde vine acest torso ~'/¡ne de la Michelangelo, de la un desen din British Muséum. Picioarele vin de la un om mergînd – executat după un model. Rodin a transformat acest om mergînd în « Sf, loan Botezătorul », Aici intervine adaosul literar.
A.B, Probabil cei mai mulți dintre noi preferă «Omul mergînd », fără cap și brațe, figurii « Sí, loan Botezătorul» tocmai pentru că nu i s-a adăugat aceasta asociere literară de idei.
H.M. Eu da, dar nu știu cîtă dreptate avem procedînd astfel. Este o problemă a zilelor noastre dorința aceasta de a începe cu esența. O mulțime de artiști tineri doresc să pornească de la o supă simplificată, gata preparată, fără să fi avut vreodată de-a face cu oasele și carnea din care s-o pregătească. Nu cred că se poate așa.
RODIN : Studiu de nud, bronz
RODIN : Burghezii din Calais, asamblaj ghips
A.B. Dar nu s-ar susține că unele dintre lucrările tîrzii, ca «Dansatorii», sînt un fel de Rodin esențial, decantat și epurat de tot ce-i este străin 1
H.M. Nu cred că operele foarte tîrzii sînt întotdeauna cele mai bune. Mica figură (care a figurat în expoziție la nr. 83) nu mi se pare a fi

la fel de bună ca omul mergînd despre care am vorbit. Acesta din urmă are un fel de tensiune, are și tărie și moliciune, simți la el contrastul dintre os, carne și mușchi încordați. Opera cealaltă, tîrzie, este însă mai molîie. îmi dau seama cum a făcut-o: a presat lutul moale între mîini. A.B. Ca multe desene ale sale, Dansatorii și Omul mergînd sînt foarte legate de ideea mișcării. Este acesta un lucru de cea mai mare importanță pentru Rodin, un lucru care îl leagă de pictorii impresioniști, după cum alte aspecte ale operei sale îl apropie de simboliști, care i-au fost de asemenea contemporani. în ce măsura credeți însă că reprezentarea mișcării este o preocupare specifică a sculpturii ? H.M. Este unul din punctele în care generația mea reacționează împotriva lui Rodin. Una din ideile mele este că sculptura nu trebuie să reprezinte mișcarea fizică pro-priu-zisă. în ce mă privește n-am năzuit niciodată spre așa ceva. Eu cred că sculptura se face din materie statică, imuabilă.
A.B. Ce credeți atunci despre Balzac? Credeți, ca multi alții, ca este un moment culminant al operei lui Rodin, sau îl găsiți mai puțin interesant, între altele și pentru că e îmbrăcat ?
H.M. Nu, pentru că sub haine simți figura nudă, care a fost ulterior îmbrăcată. Același lucru e valabil și pentru Burghezii. Ce face din Rodin un mare sculptor este tocmai înțelegerea deplină a structurii interne a corpului, capacitatea sa de a trăi dinăuntru sculptura. Ea este atît de intensă — chiar
în românește de MIRCEA POPESCU
opera tîrzie are îndărătul ei toată această observație și cunoaștere a figurii umane. Nu se poate ca Rodin să fi simplificat Bal-zac-ul său — nu se poate să fi pornit de la ideea unei figuri drapate. Gîndiți-vă la toate studiile pe care a trebuit să le facă mai întîi.
A.B. Este un lucru pe care-/ poți aprecia doar dacă vizitezi celălalt muzeu Rodin, de la Meudon, în suburbia sudvestică a Parisului, mai ales dacă ți se arată originalele păstrate încă cu grijă după care s-au turnat bronzurile și copiile în ghips pe care Rodin le făcea în cursul lucrului.
H.M. Da, vizitînd muzeul de ta Meudon am înțeles o latură a lui Rodin. în loc de marele muzeu oficial, vezi aici ghipsurile originale și am găsit mici teracote și alte piese mici lucrate de mina lui, avînd o prospețime pe care unele din bronzurile tîrzii au pierdut-o (...).
A.B. îmi amintesc că Herbert Read a spus undeva că Rodin a réinventât o artă pierdută. Poate e o afirmație puțin extravagantă, dar mi se pare aproape de adevăr.
H.M. Ei bine, este o exagerare, pentru că dacă o artă este pierdută înseamnă că nimeni n-o prețuiește și nu mai are cum s-o prețuiască. îmi amintesc însă intr-adevăr că, pe cînd eram un sculptor tînăr, am citit o cronică consacrată unei expoziții, al cărei autor scria că nu are intenția să vorbească despre sculptură fiindcă este o artă moartă, ceva de care nu poți decît să te împiedici sau să te lovești cu capul. Acum totul s-a schimbat și aș putea înșira numele a o sută de sculptori, numai în Anglia. S-a întîmplat ceva cu totul remarcabil și lucrul acesta i se datorează în mare măsură Iui Rodin.

Redondante
1
Componentă a mesajului, care conține nu informație propriu-zisă ci codul de interpretare, precum și elemente ce asigură stabilitatea transmisiei. Dacă H este cantitatea reală de informație a unui mesaj și

Ho cantitatea maximă de informație pe care o poate debita sursa de semnale, atunci
redondanța va fi :
H -
R = Ho — H, sau, în procente, R = —yj-
0
Deoarece redondanța este o informație
stocată
(memorizată), ea este, după A. Moles, considerată sinonimă cu cultura și se poate vorbi de o redon-
danță individuală (cultura individuală) și de o redon-danță colectivă (cultura unei societăți).
Să redăm următoarea experiență (citată de Edmond
Nicolau). «Să presupunem că, dintr-un text, pe care nu-l vedem, un prieten ne citește o singură literă a unui cuvînt, urmînd ca noi să ghicim pe următoarea. Dacă nu putem, el ne va citi litera pe care n-am ghicit-o și noi va trebui s-o spunem pe următoarea, și așa mai departe ». Vom observa că nu este greu să „ghicim** un cuvînt întreg, cunos-cînd numai un grup din literele lui »: cîți nu sînt învățătorii care spun: «în lecția de azi ne vom ocupa, în continuare de ma-mi. . , pentru ca elevii să încheie, . . .fere ».
La alcătuirea textelor, scrise sau vorbite, acționează numeroase legi, unele gramaticale, și chiar dacă fiecare autor are anumite preferințe pentru unele construcții de frază, independent de acestea vor exista întotdeauna anumite terminații de vorbe, anumite particule foarte frecvente care nu pot fi evitate. Toate acestea reprezintă în bună parte un adaos, un « balast » pentru comunicații. Rostul acestui adaos este de a asigura intel igí bi I itatea mesajelor, și mai ales să le ferim de diferitele per-turbații ce apar în comunicare. Mesajul se « încarcă » cu o cantitate de semne menite să asigure o comunicare sigură, «stabilă ». Dar redondanța nu cuprinde doar termenii care măresc stabilitatea comunicării, ci și o serie întreagă de coduri, pe care noi trebuie să le știm pentru a putea descifra construcția mesajului.
Generalizînd, redondanța este acea parte a mesajului care nu conține informația propriu-zisă. într-o figură simetrică, jumătate din ea aparține redondanței, căci informației propriu-zise îi este suficientă cealaltă jumătate. Un element decorativ compus dintr-un singur element floral repetat prin translație este redondant începînd cu prima repetarea motivului inițial. Un mesaj optic, perturbat de ceață sau de o rețea de găuri care i se suprapune, va trebui întărit prin operații redondante pentru ca perceperea lui să fie corespunzătoare: în pictură, de pildă, definirea unei forme, într-un context de elemente picturale, se face precizînd linii, accentuînd valori, « descriindu-l » cu elemente suplimentare sau dimpotrivă, reducînd la maximum aceste elemente împingem forma în zona ambiguității, zonă în care ea poate fi « cititä »înmai multe feluri, îmbogățind-o astfel cu sensuri variate.
Calculul practic al redondanței se face astfel : un alfabet oarecare de simboluri ne permite transmisia unei cantități maxime Ho de informație. Analizînd procesul concret de comunicare, vom vedea că informația reală transmisă este H, mal mică decît potențialul Ho al alfabetului, Restul, adică pierderea Ho - H este datorată redondanței. Astfel pentru operele lui Eminescu și Arghezl rezultă o redondanță medie de 10,6%.
Banal
Atribut al unui obiect purtător de informație nulă, adică o proprietate previzibilă, redondanța este maximă (H = 0 și deci R =з 100%

Auzim, de pildă o frază muzicală cu totul nouă. De cele mai multe ori vom reuși s-o reproducem numai cu un oarecare efort cerut de operația de analiză și învățare, ceea ce este de fapt « consumul » informației. Mal departe, o vom cìnta cu plăcere un timp pentru ca la sfîrșit s-o cîntăm mecanic și s-o uităm : a deveni t banală.
Astfel prin banale se desemnează mesajele care au circulat suficient pentru a deveni previzibile, adică lipsite de informație. în această situație ele sînt purtătoare numai de elemente redondante. Pe de altă parte, în teoria semnificației un mesaj devine semnificativ numai dacă a fost «golit» de informație, deci banalizat în cadrul teoriei informației.
Original
Atribut al unui obiect purtător de informație maximă, adică eveniment neinteligibil prin ineditul său, redondanțaeste nulă(H ® Ho și deci R = 0%).
Comunicare
Eveniment prin care un subiect intră în posesia informațiilor.
Orice proces de comunicare cuprinde, pe lîngă emițătorul și receptorul de semnale, un canal de comunicație, prin care sînt vehiculate mesajele.
Zgomot
Totalitatea cauzelor care deformează sau maschează un mesaj, făcînd imposibilă perceperea lui. Recepționarea unui mesaj, într-un proces de comunicare, se face în condiții optime, dacă nivelul semnalului este suficient de mare față de nivelul zgomotelor, adică dacă raportul semnal/zgomot este mult mai mare decît 1.
$ 1 S = nivelul semnalului
~Z_ Z = nivelul zgomotelor
Orice canal de comunicație este supus acțiunii unor fenomene perturbatoare, zgomote: o convorbire telefonică este alterată de fîșiitul cablurilor, o imagine de televiziune este deformată de puncte reprezentînd paraziți, tonul unei culori este deteriorat de prezența unor pete din altă culoare, vorbirea « păsărească » folosită de copii în jocurile lor este o « parazitare » voită a limbajului obișnuit cu grupări de litere străine etc. Pe măsură ce intensitatea zgomotelor este mai mare, comunicarea devine confuză și instabilă. De aceea se recurge la stabilizarea acesteia, fie mărind intensitatea semnalelor utile, fie prin elemente redondante. Pe de altă parte, însă, faptul că un mesaj devine neinteligibil sub acțiunea zgomotelor, deci mai puțin previzibil, echivalează cu o mărire artificială a informației. Pe această cale s-a elaborat o metodă estetică, care constă în esență în distrugerea voită și prin zgomot a unui mesaj. Astfel se distruge de pildă suportul lui material prin
secventări (utilizat frecvent în grafică), distorsionar! (ex, imagini pe oglinzi curbe), parazitări. Tot așa se acționează asupra părții redondante (codul de «citire» a mesajului) prin inversări în spațiu sau inversări ai timpilor de «lectură» (o bandă de magnetofon audiată de la sfîrșit spre început sau pe o viteză schimbată).
Acest procedeu este mai ales o deformare a modului nostru obișnuit de a peicepe.
în fine, se utilizează un mod de organizare structurală proprie unui canal de comunicație, ca model în alt canal, cum a făcut Xenakis traducînd fraze muzicale în forme de arhitectură.
Incertitudine

Limita inferioară a percepției, datorată zgomotelor. Au fost definite în fizică două principii de incertitudine (Heisenberg). Ulterior ele au fost extinse și în alte domenii.
Cu cît se cunoaște mai îndeaproape aspectul static (poziția) unui sistem, cu atît se cunoaște mai puțin tendința lui dinamică (viteza), și invers. După A. Moles ele se pot formula astfel :
a) incertitudinea asupra semnalului perceptibil este invers proporțională cu incertitudinea asupra frecvenței sale de apariție.
b) incertitudinea asupra semnalului perceptibil este invers proporțională cu incertitudinea asupra duratei sale.
Primul leagă percepția de potențialul nostru senzitiv și de o cunoaștere apriorică ce avem despre calitatea, evenimentului urmărit, iar al doilea arată că pentru a avea certitudinea receptării unui semnal, durata acestuia în timp nu poate fi mai mică decît o anumită valoare limită.
ȘERBAN EPURE

BIBLIOGRAFIE

•I.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
Apostol, Pavel – Cibernetică, cunoaștere, acțiune Editura Politică,
Bense, Max – Einführung in die Informationsâsthetik. Kunst und Kybernetik. Ein Bericht ùber drei Kunster zihertagungen, Recklinghausen 1965-1966-1967. Baudrillard, Jean – La morale des objets. Comunication nr, 13 / 1969, Seuil.
Ducroq, Albert – Le roman de la matière. Dictionnaire de la langue philosophique – Presses universitaires de France – Paris 1968.
Floru, R. (sub. red.) – Psihofiziologia activității de orientare Editura Academiei R.S.R., 1968.
Gunzenhâuser, Rul – Aesthetische Mass BirkhofTs in Informationăsthetischen Sicht.
Kunst und Kybernetik. Ein Bericht ùber drei Kunster zihertagungen, Recklinghausen 1965-1966-1967.
Y?r‘ - ^enr' ~ Objets et esthétique.
oles, A. Abraham – Théorie de la complexité et civilr-M 'iOn T^UStr'e,le‘ Communication nr. 13/1969. Seuil Moles, A. Abraham; Wahl. E. - Kitsch et objets. Communication nr. 13/1969 Seuil.
Nernoianu, Virgil - Structuralismul, ELU 1967.
S'aget, jean – Le structuralisme un'V%sttaT?s de Franc« - Paris 1968.
inai» ï* Ha,.°d . Einführung in die Informationspsycho-<κ 3 Und Kybernetik. Ein Bericht ûber drei Kunster zihertagungen, Recklinghausen 1965-1966-1967.

Imaginea fotografică a unui trunchi de arbore. Aceeași imagine după ce a suferit efecte ale « zgomotului » în procesul de fotografiere.

«Grafica Germană»
1910-1930
De fapt este o expoziție de grafică expresionistă ; o adevărată retrospectivă a momentului expresionist în grafica germană. Arta expresionismului este în general foarte puțin cunoscută la noi în țară.. în muzee exemplarele se pot număra pe degete, iar expoziții consaci ate acestei mișcări nu au iost organizate la noi nici în vremea eflorescentei ei în istorie, și nici maitnziu, pi in expuneți personale reprezentative, Interesul actualei prezentări de la Muzeul de Artă al Republicii a fost deci. pentru publicul nostru, cel al unei experiențe a confruntării cu o viziune despre lume și o concepție asupra expresiei plastice al căror ecou în cultura modernă se dovedește astăzi a fi fost mai intens și mai durabil decît s-a crezut multă vreme.
Faptul că expoziția nu ne prezintă decît grafică nu modifică sensurile principale ale experienței de care vorbeam. Oricit de important ar fi fost rolul culorii în expresionism — după părerea multora definitoriu sub aspectul inovației caracteristice acestui tip de viziune concluziile unor cercetări actuale multilaterale nu pot decît să acorde o atenție cel puțin egală graficii, desenului ca scriere și ca modalitate de a încarna o nouă gîndire și experiență afectivă despre raporturile dintre om și spațiu, dintre om și obiect, dintre existență și artă. O pot face pe deplin pentru expresionismul german și cu multe șanse pentru alte manifestări ale mișcării.
Este evident că într-o mentalitate a cărei axă spirituală este eul — afirmarea lui, salvarea forțelor lui regeneratoare — actul «scrierii », gestul trăsăturii capătă dimensiuni noi, ca instrumente mijlocitoare ale expresiei celei mai autentice, ale înscrierii personalității în univers prin mărturisiri cu neputință să fie contrafăcute sau măcar ascunse. Nu este o simplă coincidență faptul că, exact în anii de vîrf ai răspîndirii spiritului expresionist în Europa, adică în primul și al doilea deceniu al secolului nostru, au apărut lucrări fundamentale în domeniul grafologiei — în primul rînd cea a lui Ludwig Klages.
Această obsesie a autenticității expresiei se leagă de ideea forței cu care expresia spontană smulge din adîncimile conștiinței adevăruri și realități necunoscute. Metafora «cheii cu care artistul descuie orga propriului său suflet » are în cuvintele lui Jawlensky un tîlc valabil pentru toate modalitățile și experiențele care, într-o formă sau alta, au urmărit în expresionism descoperirea tainei, a esenței lucrurilor.
Gravurile și desenele expuse ne lăsau să întrezărim cîte ceva din aceste stranii eforturi, care au în același timp luciditatea și poate cruzimea unui demers științific și caracterul hipnotic al unei incantanții vrăjitorești. Dintre reprezentanții primei faze organizate a expresionismului german — faza grupării « Die Brücke » — sînt prezenți Ernst Ludwig Kirchner, a cărui personalitate complexă a imprimat grupului trăsăturile fundamentale ale problematicii sale, Karl Schmidt-Rottluff și Erich Heckel. Gravurile semnate de ei și expuse datează dintr-un moment în care gruparea « Die Brücke » se dizolvase de mult, dar căile diferite luate de fiecare dintre componenții ei în pictură nu i-au împiedicat să rămînă, în domeniul graficii, fideli unității de concepție din tinerețe. Dincolo de asprimea nemiloasă a lui Heckel, de pasiunea concentrată a lui Schmidt-Rottluff și gravitatea ceva mai reticentă a simbolurilor Iul Kîrchner persistă o viziune unitară asupra figurii umane și asupra elementelor personifìcabile din natură ca mediu expresiv propice, ca teren de desfă-șurare a explorărilor în adîncurile conștiinței și a tensiunilor dramatic susținute. Cu reprezentanții fazei a doua, a «Călărețului albastru »

(« Der Blaue Reiter »), reprezentarea este mai puțin simptomatică. O singură lucrare de Kandinsky, datînd din 1922, o mică litografie în culori, întitulată «Compoziție albastră », este un ecou discret al experiențelor expresioniste ale artistului, Iar din August Macке — expresionismul «suav » — o lucrare ; în schimb din Franz Marc, alături de xilogravura caracteristică «Tigrul », o « Păstoriță dormind », evocatoare a ilustrațllor Iul Malllol.

Un prilej de considerații asupra impreciziei delimitărilor care se pot face între curente, îl aflăm în fața lucrărilor lui Max Pechsteln — Inteligentul șl amarnicul, l-am putea spune fără ezitare naturalist — ale melancolicului Otto Müller, în a cărui operă întîlnim mereu reluat motivul țiganilor îndrăgostiți (unele din lucrările pe această ternă au fost lucrate la noi în țară), în fața rafinatelor șl puțin misterioaselor peisaje urbane ale Iul Lyonel Fel-ninger, sau a viziunilor suprareallst-expreslonlste ale Iul Alfred Kubln, Locuri speciale, numeric vorbind, le-au fost acordate Iul Max Beckmann, Otto Dix, Ernst Barlach, Georg Grosz și Kãthe Kollwitz. Totatîtea moduri diferite de a înțelege șl vedea Integrareatn problematica socială. Umanismul exprimat cu mijloace simultaneóle șl cu Iz cinematografic de Beckmann contrastează cu modurile protestului Individual din Imaginile de mare intensitate ale lui Kãthe Kollwitz sau din cele ale Iul Georg Grosz de un grotesc dureros, încarnat puțin sadic într-o scriere fină, gingașă aproape,

O expoziție prin care reușim chiar și numai fragmentar să facem unele Incursiuni în regiunile de altitudini mal aspre ale culturii artistice a începutului de veac, regiuni Identificate cîndva de Herv/arth Walden ca un simbol al spiritului contemporan cu Imensele lui zăcăminte de energie.

AMELIA PAVEL

LOVIS CORINTH: O viziune

H. CAMPENDONK: Figură în peisaj W. KANDINSKY: Compoziție abstractă

Expoziția de la Ateneul Român este o excelentă carte de vizită pentru arta gravurii din Finlanda. E o școală în care precizia execuției tehnice, mărturisind o străveche vocație artizanală, se îmbină cu abilitatea folosirii unui aparat imagistic larg evocator. în plus, lucrările, realizate de către artiști în ultima vreme, oferă posibilități de referință asupra proceselor actuale din arta finlandeză. Fenomenul constituirii, în actualitate, a unei arte specifice, la care se referă dr. Sakari Saarikivi, nu este desigur un fenomen izolat. îl regăsim la mai multe culturi europene ce se apropie de direcții ale artei moderne în condițiile existenței, în propria lor structură, a unor puternice elemente individualizate, provenind din folclor, care oferă, în cazul asimilărilor organice, o șansă a originalității. «Spiritul locului » se păstrează și eventualele afilieri la un curent sau altul, cînd nu sînt pure manifestări mimetice, sînt suprastructuri formale, spec-
taculare, sub care se afirmă un discurs inedit. Aceasta este situația gravurilor lui Matti Koskela, Veikko Lehtovaara, sau ale lui Pekka Măkinen, atente la virtuțile optice ale imaginii. Artiștii finlandezi își supun achizițiile din orizontul avangardei artistice și ajung să-și formeze un stil propriu, coerent, fără crisparea experimentului. Am remarcat, în continuare, gravurile unor artiști ca Victor Kuusela, Markku Laitakari, Ernst Mether-Borgstrõm, Vãínõ Rouvinen, Eino Vesalainen, Matti Kulmala, Toími Kivikargu, Erkki Nervo, Lauri Ahigren, Olavi Ryypõ, Erkki Tanttu, Frans Toikkanen, Tuulikki Pietílã, Lisbet

Lund-Schwela, Voitlo Vikainen etc. în creația cărora am putut să distingem virtuțile artei gravurii din Finlanda. (în ilustrație: ERKKI HERVO — Compoziție și VEIKKO LEHTOVAARA - Stars)
CONSTANTIN PRUT
OCTAVIAN VIȘAN
GRAFICĂ
Holul teatrului Giulești. Aprilie. A patra expoziție personală, cu un ciclu de 14 lucrări de grafică.
COSTEL BADEA
FORME SCUL FI URAIL
(CERAMICA)
Holul teatrului Glule^ll, Aprilie, A tieid expoziție personali, cuprinzînd 11 forme ииipiиraiв, realizate în ceramici mono cromi.
ARTĂ DECORATIVĂ
So/α Kalinderu. Aprilie-mai. expoziție personală, cu 20 dm sticlă și 2 proiecte de tipuri.
laurențiu anghelache
CRINA IONESCU
OBIECTE (GEOMETRIE ALBĂ)
Galeriile de artâ Sîmeza. Martie-aprilie. Prima expoziție personală cu 12 asamblaje din lemn și sticlă.
ADRIAN PODOLEANU acuarela
Coletillo do arid din IщI, Martie aprilie. A șaptea expoziție personala, cuprlnzînd 43 lucriti I d0 pictură în acuai elă,
PicnT{IU'IORMEANU
ICI URĂ, ASAMBLAJE îassys·, ■>»“«·
Prima piese proto-
MODICA IMBROANE
grafică
Su/o Kalinderu. Aprilie-mai. A oua expoziție personală, cu 32 uct ăt i de grafică în diverse tehnici.
EXPOZIȚIE DE GRUP
GRAFICĂ, pictura, sculptura
Galeriile de artâ Apollo. Apri-/Л'гпa^ exPus: Ladislau Feszt (n lucrări de grafică, în diverse tehnici), Vincențiu Grigorescu (9 lucrări de pictură în Ulei), George Pârjol (7 construcții spațiale),
• La 27 mai a.c. a avut loc, într-un cadru festiv, dezvelirea monumentelor Karl Marx și Friedrich Engels. Amplasate în Bucureștii Noi — unul din cartierele cu tradiții muncitorești — în piața care poartă numele celor doi întemeietori ai socialismului științific, busturile monumentale ale lui Marx și Engels sînt opera sculptorului Alexandru Deacu-lalomița.
® în zilele de 4 și 5 mai a avut loc, la sediul U.A.P., plenara Comitetului de conducere al Uniunii Artiștilor Plastici, consacrată aniversării semicentenarului Partidului Comunist Român.
în ședințele de lucru au fost, de asemenea, discutate și aprobate darea de seamă a activității pe exercițiul 1970 — 71 și planul de activitate pe exercițiul 1971—72.
• La a treia ediție a Congresului de afișe pe teme de circulație, organizat de Direcția Circulației — Inspectoratul General al Miliției, juriul a acordat următoarele distincții, pentru cele mai izbutite lucrări selecționate din 64 afișe prezentate: premiul I — Al. Sturdza și Dan Hayon; premiul II — losifMolnar și Alexandru Andrei ; mențiuni — Aurel Predescu, Nicolae Claudiu, Alexandru Banu, Al. Sturdza și Dan Hayon.

• în cursul lunii aprilie, Academia de Științe Sociale și Politice a R. S. România a organizat, în colaborare cu Comitetul Internațional pentru Studii de Estetică, o reuniune de lucru — cu participarea unor personalități de seamă din țară și străinătate — în vederea pregătirii celui de al Vll-lea Congres Internațional de Estetică ce va avea loc la București în august 1972. Cu acest prilej, președintele de onoare al Comitetului Internațional pentru Studii Estetice (cu sediul la Paris), Etienne Sourriau, membru al Academiei de Științe Morale și Politice a Institutului Franței, și președintele Comitetului Internațional pentru Studii de Estetică (cu sediul la Basel), prof. univ. Joseph Gantner, au fost, între 16 și 20 aprilie, oaspeții Uniunii Artiștilor Plastici.

• Cu prilejul semnării înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din România și Ungaria, între 1 și 25 aprilie a.c. ne-au vizitat țara pictorii Lajos Luszika și Erwin Thomas, membri în comitetul de conducere al U.A.P. din Ungaria. înțelegerea de colaborare pe anii 1971—1972, semnată de pictorul Ion Pacea, din partea română, și de pictorul Lajos Luszika, din partea ungară, prevede schimburi de delegați, informații reciproce de ordin artistic, material publicistic etc.
în timpul vizitei, delegația ungară a întreprins o călătorie în țară, la Brașov, Miercurea Ciuc și Cluj.
• Richard Demarco, directorul cunoscutei galerii de artă din Edinburgh» a întreprins, la invitația U.A.P., o vizită în București, între 27 aprilie și 3 mai a.c. Cu acest, prilej a fost discutat și perfectat contractul de colaborare dintre Uniunea Artiștilor Plastici și Galeria Demarco privind organizarea participării unui grup de artiști români la ediția din acest an a Festivalului internațional de la Edinburgh (21 august. - 21 septembrie).

• Uniunea Artiștilor Plastici a organizat la 20 mai a.c, la sediul uniunii» în colaborare cu Comitetul național pentru apărarea păcii șl Institutul romdn pentru relațiile culturale cu străinătatea, o manifestare consacrată comemorării lui Albrecht DÜrer, în cadrul căreia a conferențiat criticul de artă Adina Nanu.
• La Invitația Comitetului național al A.I.A.P.. între 20 și 27 mal a.c. ne-au vizitat sculptorul Johan Gal-ster, președinte al Comitetului național danez al A.I.A.P,, pictorul Kart Ullberger. președinte al Comitetului național suedez al A.I.A.P., pictorița Yngvye Telgen. președinte al Comitetului național norvegian al A.I.A.P., și pictorul danez Vlktor Brockdorff. Vizita a prilejuit un fructuos schimb de Informații cu privire Ia activitatea comitetelor naționale ale A.I.A.P., concretizat în cuprinsul unul protocol, semnat de către Brăduț Covali и, președinte al Comitetului național romdn al A.I.A.P,, din partea română, și de către președinții oaspeți, din partea comitetelor naționale din celo trei țări scandinave. Protocolul prevede, de asemenea, întîlniri bilaterale periodice, schimburi de delegați, schimburi reciproce de materialo informative, expoziții etc. în timpul șederii în țară oaspeții au vizitat Suceava șl litoralul Mării Negre,
STRUCTURES DU STYLE. BENEDICT GĂNESCU
graphique des monstres féériques ainsi
est précis et égal, feignant la mécanisation du geste, énergie psychique, i
Tandis que sur le plan de l'image

Le critique d’art Anca Arghir aborde l’œuvre de Benedîct Gănescu, dessinateur et scénographe réputé de Bucarest en donnant à son article le sous-titre: «Le centaure et le métropolitain» — emprunté à un texte de Camus.
Benedict Gănescu met son oeuvre sous le signe de la création du mythe. Sa vocation pour le lieu poétique qui marque la rencontre du burlesque et du tragique se fait sentir dans l’invention icono-que dans la tendance baroque de ses compositions. Son dessin ■_ mais la linéature s’avère chargée d’une grande
nullement mécanisée, et qui semble mue par un programme d’invention prolifique, ! nous voyons apparaître des figures hybrides, douées à la fois d’une grâce végétale et d’une rudesse mécanique, sur le plan du discours graphique cette ambiguïté — lucidité et ironie — est réalisée par
de d’objectivité et de lyrisme, Malgré son goût pour l’énorme son dessin refuse le calificatif de «caricatural », parce que—selon un subtil distinguo fait par Lucian Blaga—l’image prend comme terme référentiel l’absolu, le concept d’humanité, et non pas un modèle donné, particulier.
Dans le processus de l’apparition de l’image, Gănescu a le comportement ironique d'un moraliste» visant les poncifs du mimétisme et défendant le miracle de la vie, qui adopte dans sa typologie les projets d’une fantaisie technique. Dans le conflit de l’homme et deschoses inanimées c’est l’homme qui triomphe en tant que nature. L’ironie vise « la catégorie du métropolitan », la grâce vise « la catégorie du centaure».
un mélange méthodique

OVIDIU BUBA

«La soif de naturel » est le titre choisi — en parfait accord avec ses intentions — par Ovidiu Buba pour son sujet de diplôme de fin d’études: un environnement, réalisé dans le parc d’une villa, comportant 17 tiges métalliques de différentes grandeurs, sur lesquelles sont distribuées 204 boules de verre de dimensions variables et qui offrent des solutions multiples de composition.
L’appel aux formes extrêmement simples et aux rhytmes élémentaires, l’implication subtile, discrètement dirigée, du public dans le contexte artistique contribuent à l’intégration de cet environnement dans la nature.
Remarquable est aussi la capacité de son imagination d’anticiper sur l’effet final, «connu» par l’artiste dès la conception de l’œuvre, ce dont témoigne aussi la maquette (executée avec la collaboration d’Alexandru Săndulescu) d’un autre environnement — conçu comme un vaste ensemble où l’intégration dans l’élément naturel découle de la parfaite transparence des formes assemblées qui rappellent des tiges végétales.
L’intervention dans le paysage, dépourvue d’ostentation, faite dans le sens de la nature, outre qu’elle réussit à mettre en valeur d’une manière spectaculaire l’ancien et noble art du «verrier» représente une solution de plus pour un art moderne, clair, equilibré, sans affectation.

ABSTRACTION ET ART FANTASTIQUE

rapports et l’objec-qui s’établit
Cherchant à donner à l’art fantastique un fondement théorique, le professeur Ti„. м en rapport la capacité d’abstraction de l’esprit avec la force de celui-ci de créer H · ’ M°Canu met où le monde réel apparaît déformé. Dans ce but l’auteur analyse l’abstraction et se7 7^“ OnîriqUes différentes notions corrélatives auxquelles elle peut être associée C’est ainsi -i 3pports avec Ies entre l’abstraction et la

réalité, entre l’abstraction et la non-figuradon. et entreTabs^'Í
tivation sensible, pour aboutir à la conclusion que la seule
distinction authentioue   11
entre l’abstraction et le concret.   4 ' esi ce,,e
À son tour l’abstraction est considérée comme ayant deux deerés
d'₽vkt»n Mocanu, le premier degré serait celui qui vise le niveau du
réel Immédhr / Г’ ’θ °" proL Titus Le second degré de l’abstraction –
niveau spécifique do l’art moderne – su .1 niVeaU PercePtlble). de
nouvelles formes qui visent le second plan du réel (au niveau du réel 3
Îendance de Proposer cette sorte est créé un monde plastique sans
contact avec la première h 7 la projection du fantastique maintient en
permanence, en un certain i ГëeI* AU niveaux du réel en produisant des
formes ambiguës, Insolites, formes я1,iT’ Г ПаЬ°П logue étrange entre
le réel et l’imaginaire.   4 rePrésentent
Le second degré de l’abstraction – niveau spécifique de l’art moderne –
:
de nouvelles formes qui visent le second plan du réel (au niveau du
réel qui n’est pas perceptible). De .J contraire, entre les deux
toujours un dia-
>

https://neculaifantanaru.com/en/qualities-of-a-leader.html
https://neculaifantanaru.com/calitatile-unui-lider.html